

20.0. VI



دكتور محمود البسيوني

مكتبة الأستاذ

0023978



Bibliotheca Alexandrina



# العملية الابتكارية

معناها • طبيعتها • مراحلها • تقويمها • آثارها التربوية

دكتور محمد البسيوني

M.A., Ph. D. من جامعة ولاية اوهايو بأمريكا

أستاذ ورئيس قسم التربية الفنية — جامعة قطر

عميد كلية التربية الفنية سابقا

الناشر  
دار الكتب  
٢٨ عيالان شرقت القاهرة

رقم الايداع ٣٢٩٢ لسنة ١٩٨٥  
مطابع سجل العرب

طبعة اولى : دار المعارف ١٩٦٤  
طبعة ثانية مزيده : عالم الكتب ١٩٨٥



« أفلا ينظرون الى الابل كيف خلقت ،  
والى السماء كيف رفعت ، والى  
الجبال كيف نصبت ، والى الأرض  
كيف سطحت ، فذكر انما انت مذكر »  
( من سورة الفاشية )

لا تقاس الاعمار بالنسنيين ، بل  
بمارستها . فكم من معمر مات وكأنه  
لم يكن وكان خيرا له لو مات حين  
ولد . ( ج . ج . روسو )

ان الاخلاق انتظامية ، بينما الفن  
ابتكارى . ( معنى بوذى )  
انك لا تستطيع ان تعود بالساعة  
الى الوراء ، او تعوقها عن التقدم .  
( الكراندر اليوت )

نقدان الاتفعال لا ينتج غنا بل صنعة .  
( جون ديوى )

الفن هو الالهام وراء كل صراع نحو  
الحرية ، وخلف كل صياغة جديدة  
للعالم .

للعالم . ( د . و . هـ . باركر )  
عندما تكشفنا التكعيبية ، لم تكن  
نقصد بتاتا اكتشافها ، وانما كنا نبغى  
التعبير عما فى نفوسنا .

( بابلو بيكاسو )  
يستحيل الحكم الجمالى بدون  
حساسية فنية .

( ليونللو فنتورى )  
كشف التجريد فى الطبيعة هو ابتكار  
لفن غاية فى العمق . ( مارك توبى )  
ان الهمس الصادق خير من الضجة  
الكاذبة وأبقى . ( صلاح عبدالصبور )

## العملية الابتكارية

## محتويات الكتاب

### الصفحة

٧	مقدمة الكتاب
١١	مقدمة الطبعة الثانية
١٢	الفصل الأول : معنى العملية الابتكارية
١٢	* مظهرها المتطور
١٣	* المؤلف وغير المؤلف
١٦	* نحو القيم العالية
١٩	* الاعتراف بالفنان
٢٠	* تأثير البيئة
٢٤	* ماضي الفنان
٢٦	الفصل الثاني : طبيعة العملية الابتكارية
٢٦	* الجودة والحدثة
٣٠	* الفرادة
٣٢	* الأصالة
٣٩	* الصلة بالطبيعة
٤٦	* الصلة بالتقاليد
٥٣	* التصميم
٥٦	* الاندماج
٥٨	* الارتباط بالعصر
٦٠	* الاتجاه نحو التقدم والتطور
٦١	* المعاني الدائمة
٦٣	* من القيم المحلية الى القيم العالمية
٦٥	* طراز الفنان

الصفحة

٧٠	الفصل الثالث : مراحل العملية الابتكارية . . . . .
٧٠	* مقدمة . . . . .
٧٣	* التحضير . . . . .
٧٦	* الحضارة . . . . .
٧٨	* لحظة الإلهام . . . . .
٨٥	* التصياغة والتبذير . . . . .
٨٨	* النهاية والبدائية . . . . .
٩٠	* أمثلة إيضاحية . . . . .
١٠٠	الفصل الرابع : الحكم على العمل المبتكر . . . . .
١٠٠	* مقدمة . . . . .
١٠٠	* اختلاف الآراء . . . . .
١٠٢	* معايير مدرسية . . . . .
١٠٣	* الفنان هو الحاكم الأول على فنه . . . . .
١٠٥	* معايير الجماهير . . . . .
١٠٦	* تعقد الحكم مع تعقد الابتكار . . . . .
١٠٧	* اختلاف الأساس باختلاف المدرسة الفنية . . . . .
١١٤	الفصل الخامس : التربية ونمو العملية الابتكارية . ➔
١١٤	* الأطفال خياليون مبتكرون . . . . .
١١٦	* الرعاية الأولى . . . . .
١١٧	* الظروف غير المواتية . . . . .
١٢٢	* موقف المعلم . . . . .
١٣٢	* استمرار الطالب في الإنتاج . . . . .
١٣٥	* أثر التقاليد . . . . .
١٣٨	* تشجيع الدولة . . . . .
١٤٠	* توصيات عامة . . . . .
١٤١	الفصل السادس : الإبداع والتراث . . . . .
١٤١	* مقدمة . . . . .

الصفحة

١٤٤	* تعريفات . . . . .
١٤٦	* الفرد النمطي . . . . .
١٤٧	* الشعوب الجامدة . . . . .
١٤٨	* التقليد كمدخل لنقل التراث . . . . .
١٤٩	* تعدد المداخل . . . . .
١٥٤	* المدخلان : الفردي والجماعي . . . . .
١٥٥	* النقل حينما يكون ابتكارا . . . . .
١٦٢	* تفوق التلميذ على أستاذه . . . . .
١٦٦	* خاتمة . . . . .
١٦٧	* المراجع . . . . .

الفصل السابع : تقرير عن المؤتمر الدولي الخامس والعشرون للانسيا

١٦٨	* مقدمة . . . . .
١٦٨	* بحوث ما قبل المؤتمر . . . . .
١٦٩	* المؤتمر . . . . .
١٧٧	* مشكلات المفاهيم في التربية الابتكارية . . . . .
١٨٠	* توصيات خاصة . . . . .
١٩٢	مصطلحات الكتاب . . . . .
١٩٥	ثبت بالأعلام . . . . .
١٩٩	المراجع الأجنبية . . . . .
٢٠٠	المراجع العربية . . . . .
٢٠١	كتب للمؤلف . . . . .
٢٠٣	بيانات عن الصور . . . . .
٢٠٧	لوحات الكتاب . . . . .



## مقدمة الكتاب

ظن هذا الكتاب فكرة تعتمل في مخيلة المؤلف فترة طويلة من الزمان ، وقد أتيح له أن يحاضر في العملية الابتكارية سنة بعد أخرى حتى تبلورت أفكاره على هذا النحو الذي يجده القارئ مفصلاً في الصفحات التالية • ويؤمن المؤلف بأهمية العملية الابتكارية وضرورتها في الانتاج الفنى على اختلاف أنواعه ومظاهره ، وهى السند الذى يعتمد عليه فى الحكم على سلامة هذا الانتاج وجودته •

ان عدداً لا حصر له من الصور التى تشاهد فى المعارض ليست إلا ترديداً ميثاً لاتجاهات فنانين غربيين اشتهروا بها ، وترديدها بهذا الشكل يحطم السند القوى الذى يجب أن تعتمد عليه الأعمال الفنية كنتائج لعمليات ابتكارية أصيلة وراءها عقل مفكر ، وإحساس نابض ، وطرار مميز • كما أن أساليب التدريس المنتشرة فى كليات الفن ومعاهده ، ما هى إلا تعريف بالماضى وترديده على أنه الغاية السامية من تدريس الفنون وتلك الأساليب لا تشجع نمو شخصية كل تلميذ أو بروز طرازه الفردى ، الأمر الذى يهدم من أساسه العملية الابتكارية ، ويعوق التقدم •

وتتار بين آونة وأخرى مناقشات حول أصالة موسيقى معين ، ويتساءل النقاد عما أضافه ، ثم يجدون فى النهاية أنه يعتمد فى انتاجه على الاستعارة من الأعمال الغربية ، وتصل الاستعارة الى درجة النقل ، بحيث يسهل التعرف على مصادر

بعض الجمل الموسيقية المستخدمة ، ثم يحار النقاد في سبب شهرة هذا الموسيقى التي يرجعونها الى عدم نضج الجمهور نضجا فنيا واعيا ، وقلة اطلاعه ، فيصدر أحكاما يعوزها الدقة والتبصر •

وهناك الجدل الذي يدور بين حين وآخر حول تكوين فن قومي يعكس فلسفتنا ، وحياتنا ، وحضارتنا ، وينبثق من تربتنا ، ولكن كيف السبيل الى مثل هذا الفن اذا لم يعتمد على طبيعة العملية الابتكارية كما كشفها القرن العشرين ، أو اذا أغفل تشجيع الطاقات الخلاقة عند الأفراد ؟

ويتساءل المؤلف : هل تقتصر العملية الابتكارية على الفن وحده ، أم تدخل في بناء كل الأشياء مهما اختلفت مظاهرها ووظائفها ؟ وهل الفنانون وحدهم ، دون غيرهم من سائر البشر هم الذين يمرون في العملية الابتكارية ويصلون سعيها ليحققوا قيمهم المبتكرة ، أم أن الناس جميعا يمرون بهذه العملية ولو بدرجات متفاوتة تتلاءم مع مهنتهم المختلفة ؟

ان هذا الكتاب يوضح للنقارى معنى العملية الابتكارية ، ويشرح طبيعتها ، ويجلو خطواتها ، ويتحدث عن خصائصها ومقوماتها ، ويفسر نظمها وأسلوب تقويمها ، ويتبع آثارها التربوية • ويبين الكتاب أهمية العملية الابتكارية بالنسبة لدرسى التربية الفنية ، والمشتغلين بالفنون على اختلاف أنواعها

وأشكالها ، كما يناقش دورها في الثقافة العامة لكل مواطن  
أيًا كانت مهنته أو ميدان تخصصه •

ويحدد الكتاب العملية الابتكارية على أنها المسلك الذي  
يتخذه الفنان ليكشف عن علاقة فنية مجهولة ، أو علاقة جمالية  
غير مألوفة لتصبح ميسورة للمتذوق • وتختلف بداية العملية  
الابتكارية عن نهايتها ، فقد يبدأ الفنان فيها بمدرجات حسية ،  
لكنه ينتهى بأنظمة لها طابعها الكلى ، وليس لها مقابل في  
الطبيعة أو في البيئة • ان العمل الفنى المبتكر ذو أصالة وفرادة ،  
وجديد في نوعه ، وهذه الجودة تستند الى هضم الماضى  
 وإعادة تشكيله بما يتناسب مع الحاضر والمستقبل • ان العصر  
الذى يعيش فيه الفنان يؤثر على ابتكاره ، كما أن شخصية  
الفنان ونوع طفولته لهما دورهما في تشكيل هذا الابتكار •  
ان العملية الابتكارية في مجموعها ليس لها قواعد ثابتة ، فكل  
فنان مثل " فريد رجم أنه قد يمر في حالة لها أسسها العامة  
التي يشترك فيها مع غيره ، وهذه الأسس رحيبة ومتنوعة  
وتأخذ شكلا خاصا مع كل فنان •

ان العملية الابتكارية هي محك العقل المفكر الحساس ،  
الذى وصل الى مستوى رفيع من النضج ، ولا بد لكل معلم —  
أيًا كانت مادته ، أن يفهمها ويحسها ، بل عليه أن يمارسها •  
والممارسة هي التي تكسيه القيم الحقيقية والمعانى الأصيلة  
ان المعلم الفنان الذى يمارس عملية الابتكار يستطيع أن



يوجهها عند تلاميذه ، ويمكنه أن يتذوق انتاجهم اذا كان مبتكرا ، ويعرف الطريق لتنميته وتطويره . أما المعلم غير الفنان الذى يتلقف معلوماته من هنا وهناك دون أن يكون له عقلية مبتكرة ، فانه لا يقدر على ارشاد تلاميذه ارشادا موفقا ، بل ان وجوده بهذا النقص يعرقل نموهم الفنى ، وينتسكس بقدراتهم الخلاقة ، ويفرض عليهم مستويات غير أصيلة تعوقهم عن الابتكار ، كما تؤخرهم فى تذوقهم .

لقد عالج الكتاب هذه النقط المتقدمة ، كما خلّص العملية الابتكارية من بعض الشوائب مثل : المحاكاة أو النقل الحرفى تختلط به عند الرأى العام ، وقد دعمت آراء الكتاب بالصور الفنية ، وبتحليل لاتجاهات الفنانين أنفسهم . ولعل القارئ المتبع لأعمال المؤلف يدرك الصلة بين ما جاء فى هذا الكتاب مفصلا ، وبين ما جاء إجمالا فى غيره من الكتب فالموضوع تمتد جذوره الى أولى كتابات المؤلف ، ولكن الأفكار هنا قد نمت بشكل أكثر تفصيلا وإيضاحا .

وبعد — فيرجو المؤلف أن يكون بكتابه هذا قد أسهم بنصيب متواضع فى المكتبة العربية ، ويأمل أن ينتفع به أولئك الذين يشقون طريقهم فى الحياة متخذين الابتكار نبراسهم ، والعملية الابتكارية هدفهم الكبير ، والله ولى التوفيق .

المؤلف

مصر الجديدة فى ٣١ أغسطس سنة ١٩٦٤



## مقدمة الطبعة الثانية

كلما تقدم الزمن عرف الناس أهمية الابتكار وقدر المبتكرين الذين على أساس ابداعاتهم يتحقق التطور والتقدم للمجتمع . وتقفر المجتمعات المتحضرة بمبدعيها الذين يحملون مشعل الحضارة ، وما أحوج بلادنا في الشرق الأوسط أن تهتم في التعليم بالجوانب الابداعية حتى تكثر من المبدعين الذين يرفعون شأن مجتمعاتهم ، ويقودون السفينة الى حيث خير الانسانية ورقاهيتها .

وفي هذه الطبعة الثانية لكتابي « العملية الابتكارية » قد أضفت فصلين جديدين : السادس عن الابداع والتراث والسابع عن المؤتمر الدولي الخامس والعشرين للانسيا الذي عقد في ريودي جانيرو سنة ١٩٨٤ وكان من بين جلساته اهتمام بالابداع كما أضفت مثبتا بالأعلام ولوحات بالألوان من بينها نماذج من محاولات الفنان الابداعية .

ولعلني بهذه الاضافات قد استكملت جوانب هامة للكتاب الذي أرجو أن ينتفع به الجيل الجديد من مدرسي التربية الفنية وسائر المشتغلين بالتعليم وتربية الأطفال ورعايتهم .  
والله أسأل أن يوفقني دائما للخير ويلهمني البصيرة ،  
فعليه نتوكل والآية نتجه وهو الهادي الى حسن السبيل .

الدوحة في ١٥ يناير سنة ١٩٨٥

المؤلف

# الفصل الأول

## معنى العملية الابتكارية

مظهرها المتطور : أصبح مفهوم العملية الابتكارية معقدا لا سيما بعد أن تطور الفن في العصر الحديث ، وتعددت مدارس ، واعترف العالم فيه بقرعات فردية لا حصر لها .  
تطور معنى العملية الابتكارية حتى صار من العسير إخضاعها لشكل واحد ثابت غير متطور ، إذ أننا لو فعلنا ذلك لكاننا نتحدث عن شيء يناقض العملية الابتكارية ذاتها .

وهناك فرق بين تلك العملية (creative process) ، وبين الابتكار (creation) . فالاصطلاح الأول يطلق عادة على المسلك الذي يتخذه الفنان ( من بدايته الى نهايته ) لكي يصل الى الغاية الأخيرة التي يحققها ، أما الابتكار فهو النتيجة الحتمية النهائية للعملية الابتكارية . وخط السير الذي يتبعه الفنان في إنتاجه يتضمن صراع هذا الفنان مع بيئته ، ومع خاماته وأدواته ، ومع أفكاره وإحساساته ، لينقل الى المتفرج أثر هذا الصراع الذي يسجله في النهاية في : لوحة ، أو تمثال ، أو قصة ، أو قصيدة ، أو مسرحية . ومهما تنوعت أشكال الفنون وأدواتها وخاماتها ، فإن المحرك الأول وراء كل هذه

التنوعات هو احساس الانسان الذى يحاول جاهدا أن ينقله  
للآخرين عن طريق مادة معينة .

ويمر الفنان فى عملية الابتكار بتطورات كثيرة ، وبخواطر  
وتجارب عديدة ، وقلمما يعرف هو نفسه ما سيقدم عليه قبل  
الخوض فيه . فالعملية الابتكارية مخفوفة بالأسرار ، وهى  
من صفات الخالق لا يمكن التكهن بنتائجها قبل ممارسة  
عملياتها ، ولا يستطيع معرفة نتائج هذه العمليات أو قيمتها  
حقيقة قبل أن ترى النور ويستجيب لها الآخرون الذين منحتم  
الطبيعة من الحساسية ما يمكنهم من الاستجابة لهذه القيم  
الجمالية والاحساس بها .

لقد ذكرنا فى سياق الحديث أن العملية الابتكارية متطورة  
نامية ، وهى ديناميكية متحركة وليست ثابتة . ولكن ما الذى  
يجعل هذه العملية تأخذ هذا الشكل المتطور ؟ وتفسير ذلك  
أن علاقتنا بالأشياء التى نتفحصها فى الحياة ، متغيرة . وكلما  
عشنا وازددنا تعمقا فى فحص الأشياء ، أخذت تبدو ذات معنى  
جديد غير ما ألفناه لها فى البداية . ويتجدد هذا المعنى  
كلما زدنا تعمقا وفهما لهذه الأشياء ، وزادت خبرتنا الجمالية  
بها .

المألوف وغير المألوف : سئل الفنان « ادوين ديكنسون »

(Edwin Dickinson) (١٨٩٧ — ) عن كيف يعالج موضوعه بحيث يجعل المشاهد يرى الشيء المؤلف من زاوية جديدة وبطريقة مغايرة ، فأجاب : « إن الجانب الأعظم من خبرتنا في الرؤية يرتبط بمستوى أعيننا ، ورؤية الأشياء دائما من نفس المستوى يؤدي الى التعب • إننا نرى مثلا السقوف من أسفل ، وهذا هو الطريق الذي نتوقع أن نسلكه لكي نرى تلك لسقوف — إننى سئمت النظر الى الأشياء بهذا الطريق المعتاد ، أى بطريق مستوى البصر • خذ مثلا هذا المقعد المقلوب شكل ( ١٣ ) ، إنه ليس مقعدا يستخدم في الجلوس ، وإنما في التصوير ، ولذلك فانه لم يعد مقعدا إطلاقا وإنما صورة لمقعد » •

« يندر أن أصور ( طبيعة صامتة ) بدون أن أحرف عناصرها ، وذلك لأننى اذا توقعت أن يكون كل عنصر في وضع راسى ، فسوف يعيننى ذلك من التفكير في مكانه ، أو السؤال عن هذا المكان • من المفيد حقا أن نرى الطبيعة من زوايا جديدة غير التى نألفها ... ففى الدقيقة التى نغير فيها من الوضع المؤلف للعنصر ، فستتوقف الاستجابة التقليدية التى تتم عن طريق الملاحظة تبعا لتوقف النظرة المعتادة الى هذا العنصر • أما فى الحالة التى يتم الرسم فيها من أوضاع مألوفة ، فنصف الرؤية على الأقل تتركز على ذكرى الخبرة



السابقة • ان الرسم الذى يبدو أنه يعتمد على الملاحظة وهو فى حقيقته يعتمد على التوقع ، يكاد يكون فى رأى عديم المعنى « (١) » •

ما أقره ديكتسون يعتبر عاملاً هاماً من عوامل النظرة التى يبدأ بها الفنان • فحينما ننظر الى الأشياء فإننا لا ندركها إلا من خلال عاداتنا المألوفة ، وهذه العادات تعتبر فى كثير من الأحيان العوامل المسيطرة على الرؤية • ولذلك قلما نجد فيما نراه يومياً شيئاً جديداً إلا اذا تغيرت عاداتنا ، فبدأننا ندرك قيماً لم نكن ندركها من قبل • وتغير العادات المألوفة يتم عادة بازدياد الثقافة واطراد الخبرة ، فكلما اتسعت تجارب الفرد كانت ترجمته للأشياء أعلى من ذى قبل • وما أشار اليه ديكتسون من تعديله لأوضاع الأشياء عند رسمها ، إنما يساعد على اكتساب عادة جديدة فى الرؤية تختلف عن العادات المداوجة المعوقة للرؤية الفنية السليمة •

ويمكن تأمل بعض الانعكاسات التى نشاهدها فى زجاج النوافذ لأول وهلة ، إنها ملفقة للنظر ، لأنها أحياناً تعكس المناظر بطريقة محرفة تجعلنا ندرك معانى وعلاقات غير ما تعودنا أن ندركه فيها وهى فى أوضاعها العادية • كذلك نصيح أحد

---

Katharine Kuh, The Artist's Voice, New York (١)  
Harper & Row, 1962. p. 76.

النقاد المتفرجين على أن ينظروا الى الطبيعة من بين أرجلهم وهم في وضع منحني ، ان النظرة الى الأشياء بهذا الطريق المقترح يجعلنا ندرك أشياء غير التي تعودنا ادراكها من قبل .  
ان مخرج السينما الناجح يعرف كيف يركز على لقطات معينة ترتبط بالمعنى الذي يريد أن ينقله الى الجمهور . فقد يبرز صورة لقدمين يتحركان في ظلام ولهما وقعهما المنتظم ويرد معهما نوعا من الموسيقى يجعلنا نحس بأن هذه الخطوات إنما هي لشخصية مجرم أو سفاك ، ولا يبين عن الشخصية كاملة إلا بعد أن يعرفنا بكثير من المعاني المرتبطة بها والتي أخذ في تصويرها في أوضاع متعددة ، حتى نبدا بدورنا نرهبها .

ان لذة الحياة تتضمن الاستمتاع بقيم جديدة - وهذه القيم جوهر العملية الابتكارية وقد نستمتع بالتجديد في لون رداء ، أو مفرش ، أو اعلان ، كما نستمتع به في تغيير شكل السيارة ، أو عامود الإضاءة في الشوارع ، أو تقسيم حديقة .  
ان الكشف في العملية الابتكارية يعنى التجديد ، ويرتاج الانسان للتجديد لأنه من طبيعة الحياة في أرقى حالاتها . فكما أن الكائن الحي يجند خلاياه ، وتجديد الخلايا من صفات الحياة نفسها ، فانه كذلك يجدد أيضا في محيطه الذي يعيش فيه ، وعلى قدر تجديده يتطور نحو المدنية والرقى .

نحو القيم العالية : والفنانون درجات في تعميم مقدرتهم

الفنية والوصول بالعمليات الابتكارية الى المستويات العالمية ،  
أو الى تحويل لغتهم الخاصة في الشكل واللون الى لغة عامة  
يتعشقها الناس وتكون جزءاً من حصيلتهم التذوقية • والفنان  
قد يبدأ بإرضاء نفسه ولكنه ما يلبث أن يجد أشخاصاً آخرين  
يتذوقون إنتاجه ويحسون به • يقول ستيوارت ديفيز  
(Stuart Davis) (١٨٩٤ — ١٩٦٤) « ان شيئاً يحدث حينما  
يجد الفنان أن صورته أصبحت مقنعة ، وأن آلافاً من الناس  
يستجيبون لها بنفس الاقتناع • إنى أصور لنفسي ولكنى أسر  
حينما أعرف أن ميولى الخاصة ترتبط بميول كثير من الناس  
الآخرين (١) ••• إننى تعلمت كيف أجعل من عملى موضوعاً  
شعبياً ، أى عملة عالمية لنقل الشاعر » (٢) •

فكلام ستيوارت ديفيز يوضح أهمية انتقال الفنان من  
المستوى المحلى الى المستوى العالمى • والفنان يبدأ غير معروف  
وذا جمهور محدود ، ولكنه ما يلبث أن يأخذ مكانه تدريجياً  
كلما لقي نجاحاً في طريقه • وهذا النجاح يرتبط الى حد  
كبير بعمومية الرموز والعلاقات الجمالية التى يتكسفها ، فكما  
وصلَ الفنان الى تسجيل مشاعر الناس ، أو كلما تمكن من  
أن يحول احساساته من حيز اهتمامه الشخصى الضيق الى  
اهتمام عدد أكبر من الناس ، كان ذلك دليلاً على تقدمه ونجاحه •

---

Ibid, p. 52, 65. (١) ، (٢)

وتستثير هذه النقطة مناقشة تقليدية في الصلة بين الفنان وجمهوره ، فهناك رأى سائد بأنه كلما ازداد عدد المقدرين كان هذا دليلا على عالمية الفنان ، وهذا الرأى يشار اليه بالخرافة الديمقراطية (democratic fallacy) التى فرضت أن الكثرة في التذوق الجمالى تعادل الكثرة في الانتخابات السياسية ، فالذى يعطى أكثر الأصوات يفوز بعضوية مجلس الأمة ، أما كثرة الأصوات في التذوق والتقدير الجمالى ، وفى الاعتراف بأهمية الفنان ، فلا قيمة لها إلا اذا كانت تعبر عن رأى بعض الثقة الذين لهم وزنهم فى اصدار الأحكام . فيما عدا ذلك فان الغالبية الجماهيرية تنزل فى أحيان كثيرة فى ثقافتها ، وفى تذوقها . وما تصدره من أحكام إنما مرجعه قلة الثقافة وعدم الفهم والدراية ، فكيف يعتقد برأيها فى هذه الحالة ؟ لقد سألت مذيعة برنامج « على الناصية » ذات مرة إحدى المواطنات التى تعيش فى أقصى الصعيد عن رأيها فى برامج الإذاعة ، فقالت ، كلها جميلة إلا برنامج واحد : « روائع النغم » ، فضحكت المذيعة . وهذا البرنامج يذاع فيه لعباقرة الموسيقيين الكلاسيكيين ، وموسيقاهم عالمية يستمتع بها فى مختلف الأنحاء . فهل يعتقد بمثل هذا الرأى فى الحكم على الفن والفنانين ؟

ان ما قصد اليه ستيوارت ديفيز من وجود استجابة لأعماله له أهمية فى اتساع رقعة تأثير هذا الفنان ، وفى خروجه



من دائرة إقليمية الى دائرة عالمية ، لكن لعله لا يشير الى الكثرة الزائفة التي نوهنا اليها ، وإنما للذين عندهم فهم ، وتقدير ، وثقافة تمكنهم من اصدار أحكام سليمة لا أحكام استهوائية بلا أساس .

**الاعتراف بالفنان :** وحينما نعترف ضمناً بأهمية الجمهور في تذوق أعمال الفنان وتقديره ، نتعرض في الواقع لمشكلة شائكة ، اذ أن عددا من كتاب السينما كانوا يؤلفون روايات لا تلعب إلا على الجانب الغريزي من حياة الناس ، حتى أن الإقبال على انتاجهم كان كبيرا ، وكانوا يكونون ثروات من هذا الانتاج . فاذا أخذنا بمبدأ الكثرة في تقويم العمل الفني ، وجدنا أن عددا كبيرا من الأعمال البسيطة والمفتقرة الى قيم جمالية ، وخلقية في نفس الوقت ، مثل هذا الانتاج كان يستحوذ على أفئدة كثيرين من السذج في الوقت الذي ينظر اليه الخاصة على أنه مستهجن وبعيد عن الإحكام ، وعن رسالة الفن الخالصة ؛ فكيف يمكن اذن التوفيق بين رأى الخاصة الذين يضعون معايير القيم الجمالية ، وبين رأى العامة الذين يستجيبون بفطرتهم للأشياء دون استناد الى فهم علمي أو وعي نقدي ؟ ثم ان هناك مشكلة أخرى ، ان بعض الفنانين الذين يقدرهم الناس حق قدرهم في أثناء حياتهم ، قد تندثر ذكراهم بعد مماتهم ، بينما غيرهم ممن لا يعرفهم الناس كثيرا في أثناء حياتهم يتهافت النقاد على انتاجهم وتعلو مراكزهم بعد مماتهم . وهناك

عصور بأسرها قد تعميها الرؤية المتعصبة عن كشف بعض القيم ،  
بينما تأتي عصور أخرى أقل تعصبا وتعترف بتلك القيم • واليك  
مشكلة أخرى وهي تفانى الفنان في انتاجه والدوافع المادية التي  
تعتبر القوى المحركة وراء هذا الانتاج • فقد يكون الفن في  
نظر بعض الناس تجارة أو وسيلة لكسب الرزق ، بينما هو  
بالنسبة للآخرين عملية جادة لا يقصدون منها كسب الرزق بقدر  
ما يعبرون عن طاقات مكتوزة في نفوسهم • فقد رأينا في هذا  
الصدد أن هناك طائفة من الناس متخصصة في الفن وتحمل  
مؤهلاته المدرسية ، ولكنها ليست مبتكرة بأى حال من الأحوال ،  
في حين أن كثيرا من الأشخاص المبتكرين قد نجدهم خرجوا  
الى الشعب بفطرتهم وطاقاتهم من ميادين أخرى ، وكانوا  
يعالجون الفن كهواية مثمرة • فوضع معايير ثابتة ، أو محاولة  
تقنين الطريقة التي يصعد بها الفنان ، إنما هي مسألة غاية في  
التعقيد ، ولا يمكن الجزم فيها باستنتاجات تنطبق في كل حالة •

**تأثير البيئة :** ثم اذا قلنا أيضا ان البيئة والظروف  
المواتية هي التي تشجع نبوغ الفنان وازدهاره ، وجدنا أن  
كلمة البيئة تعنى مسائل كثيرة ولا ندرى أى مسألة فيها كان  
لها الفضل في غرس الاتجاه الذي أثمر في تكوين الفنان  
وتقدمه • فهل هي توافر الأدوات ، والخامات ، والوسائل ،  
والكتب الفنية ، وغيرها ، أم عدم توافرها ؟ هل هي تشجيع  
الأب والأم والمحيطين بالطفل في بداية عهده بمسك القلم ،

أم هي انصرافهم كلية عن هذا النشاط وعدم اهتمامهم به ؟  
هل هي المدرس الذى التقى به الطفل فى المدرسة فآثر فى ذوقه  
وفى حساسيته ؟ أو إخوانه الذين وجدوا فيه متدفقا فى الفن  
فأعجبوا بتخطيطه ومنحوه ثقتهم منذ البداية ؟ إننا لا نستطيع  
أن نستنتج من أى اتجاه من هذه الاتجاهات أن الناحية  
الإيجابية هى التى تساعد ، بينما الناحية السلبية هى التى  
لا تساعد على نمو الموهبة وازدهارها . وقد رأينا أيضا فى  
حالات كثيرة أن إصرار الوالدين على أن يتجه ابنهما فى دراسته  
اتجاهها علميا معينا ، لم يفلح واتجه الطالب رغم كل ذلك  
الى دراسة الفن مع أن مجموعه العام كان ييسر له دراسة  
أخرى : كالطب ، أو الهندسة ، أو ما الى ذلك . وفى حالات  
أخرى وجدنا الذى وصل فى منصبه قاضيا ، أو مستشارا ،  
أو طبيبا ، لم تقعه ظروف عمله عن أن يمارس الفن ممارسة  
مستمرة : « فتشرشل » السياسى هو مصور وأديب ،  
و « روبنز » (Rubens) (١٥٧٧ — ١٦٤٠) الفنان الذى ذاع  
صيته فى القرن السابع عشر / وكان سفيرا لبلاده فى أسبانيا .  
ومحمود سعيد (١٨٩٧ — ١٩٦٤) الفنان المصرى الذى منحته  
الدولة جائزتها تقديرا له كمصور ممتاز ، إنما كان قاضيا  
ومستشارا ولم يتخرج فى مدرسة للفنون . ولا نعرف بالضبط  
أن هناك قاعدة يمكن على أساسها ، أن نضمن تكوين الفنان ،  
بل بالعكس فى حالة العلم ففى جميع العلوم الهندسية

والطبية ، أصبحت هناك كشوف كان على الناشئ أن يلم بها ليصبح مهندسا أو طبيا يساير الركب • وهذه الحقائق كلها قد تتدرج من البسيط الى المعقد ، وكل تصرف للطبيب إنما يبنيه على حقائق كشفها العلم ، فكل ذكائه يتعلق بمقدرته على التشخيص وفي مهارته على التطبيق • أما في حالة الفنان والفنان التشكيلي بوجه خاص ، فبرغم أن هناك ثروة لا حصر لها من الحقائق الفنية التي سجلها الجنس البشري في مختلف العصور ، إلا أن الفنان قد يصل في نجاحه الى مستوى مرموق دون أن يعتمد أى اعتماد لا على مدرسة فنية ، ولا على الإلمام بتقاليد معينة • وقد رأينا في الفنون الحديثة اتجاهات يعارض بعضها البعض ، والأساس الذى تقوم عليه مدرسة معينة يغاير كل المغايرة الأساس الذى تقوم عليه المدرسة الأخرى • فالكشوف التشكيلية في العصر الحاضر الذى أصبح الانسان فيه أكثر حرية من ذى قبل ، إنما هى في الواقع منافذ جديدة متجددة لا حدود لها ، وما تمر السنوات حتى نسمع عن فنانين لم نسمع عنهم من قبل ، وعن اتجاهات لم تخطر لنا على بال •

هل يمكننا أن نستنتج من هذه المناقشة أن المتعة الجمالية وبخاصة في الفنون التشكيلية ، متعة فردية ؟ وهل خبرة الفنان نفسه وتجربته التى يتكشفها ويسجلها ، خاصة به وحده دون غيره ، وأن العوامل المسببة النبوغ الفنان فردية في كل حالة ؟ الواقع أن علم التحليل النفسى كشف لنا عن حقائق هامة في



هذا المضمار ؛ وأهم هذه الحقائق أن بعض التجارب التي يسجلها الفنان بنجاح في أعماله ، إنما مرجعها في كثير من الأحيان حالات خاصة من اللذة أو السرور أو الألم التي صاحبت إدراكه لهذه الأشياء في أثناء طفولته ، على أن هذه العوامل المصاحبة قد تكون مكبوتة وغير واعية ، فإذا ما وجدت متنفسا في قالب الفن ، خرجت بهذه الطاقة الدافعة الفريدة لتريثنا منها انساني أصيلا كان غائبا عنا . لا يمكن أن نقول ان ما يبهنا في الأشياء هو المظهر ، وإنما لابد أن يكون لهذه الظواهر آثار في النفس الانسانية ، ولابد أن تؤدي الى رواسب في اللاشعور ، والرواسب تحرك الشخص بين حين وآخر لكي يتلمس الأشياء ويعجب بها ، ويريد أن يعبر عنها ، فإذا تمكن من التعبير أنتج لنا فنا فريدا .

لقد حال « فرويد » شخصية « ليوناردو دافنشي » ( ١٤٥٢ — ١٥١٩ م ) ، وحاول في كتابه عن هذا الفنان أن يجد لنا تفسيراً معقولا لهذه الابتسامة الفريدة التي سجلها ليوناردو في لوحته المسماة الجيوكاندة أو ( موناليزا ) . ان هذه الابتسامة في نظر فرويد لم تكن مسألة مصادفة ، بل لقد أدرك فرويد الصلة بين هذه الابتسامة المترسمة على شفתי الجيوكاندة ، والابتسامات الأخرى التي سجلها ليوناردو في شخصيات العذارى وافي شخصية المسيح في لوحاته المتعددة ، بينما بعض تلاميذه

ومنهم « برناردينو لويني (Bernardino Luini) (١٤٨١ — ١٥٣٣م) الذي عاصر ليوناردو ، لم ينجح في تسجيل تلك الابتسامة الخارقة التي سجلها أستاذه . وتفسير فرويد لذلك مرجعه حلم كان يمثل فيه قصة طائر جاء الى ليوناردو في منامه وهو طفل وهف شفتي هذا الغلام بريشة هفنا خفيفا ، فأحس ليوناردو بنوع من اللذة نتيجة هذا الحلم ، ونوع من المتعة استمر معه فترة طويلة ، وأخذ يردده في مجالات مختلفة . ان فرويد الذي وجد في الغريزة الجنسية المحرك لكثير من الأشياء ، ربط بين الحلم ولذة الشفتين والدافع الجنسي ، ثم أشعرنا في تحليله بالأدلة المختلفة ان هذه الخبرة الجنسية المكبوتة عند هذا الصغير التي ظهرت في شكل حلم ، ما لبث أن وجدت متنفسا معقولا ومتساميا في شفتي الجيوكاندة وغيرها من العذاري التي صورهن ليوناردو (١) .

**ماضي الفنان :** نريد أن نستخلص مما سبق أن العملية الابتكارية هي المسلك الذي يتخذه الفنان عند خوضه في الانفتاح الفني من البداية حتى النهاية . وهذه العملية لا تضمن خبرة وقتية فحسب ، وإنما تستند في الحقيقة على ماضي الفنان ، وتمتد جذورها الى طفولته . وأن معايير الحكم على أصالة الفنان معقدة ، وقد تطبق جزاها في عصر بينما في آخر أكثر

---

(١) Sigmund Freud, Leonardo Da Vinci. New York : Random House, 1947.

ثقافة تطبق بحكمة • وفي كلتا الحالتين يختلف نوع الفنان الذى يعترف به المجتمع ، والذى يحقق فى إنتاجه قيما عالمية خالدة •

انه من المتعذر ايجاد مواصفات محددة يتحتم اتباعها لتكوين الفنان التشكيلي المبتكر ، واذا كان العلم لا يستغنى عن خبرات الماضى العلمية ، فإن استفادة الفن من خبرات الماضى الفنية ، قد يكون معوقا للابتكار بقدر ما يكون مفيدا ، ولا يوجد ضمان يؤكد أن طرازا خاصا هو حجر الزاوية فى تكوين الفنان •

ان موجات التحرر التى يجتازها العالم ساعدت على تحرير الاتجاهات الفنية عند الفرد ، وقضت على التزمّت المتوارث من العهود الماضيه • وهذا التحرر خلق معه مشكلات جديدة معقدة ، وبخاصة فى الاستقرار على معايير أو مبادئ يمكن بها الكشف عن المواهب الفنية الأصيلة ورعايتها وتقويمها • ان أى فنان أصيل عالم بأسره ، وحياته وإنتاجه يستحقان التأمل والفحص والتحليل ليتمكن الكشف عن قواه الابتكارية الأصيلة والاستمتاع بها • ان النجاح فى الاستمتاع بالقدرة على الخلق عند فنان أصيل ، يساعد فى تنمية الاحساس بقدرة الخالق والاستمتاع بخلقه •

## الفصل الثانى

### طبيعة العملية الابتكارية

تختلف العملية الابتكارية عن غيرها فى عدة جوانب أهمها أن الشخص المبتكر يحاول أن يكشف عن شىء جديد متميز • أصيل فى نوعه ، لم يسبق للعين أن رآته بهذه الصورة الجديدة من قبل • كما أن من مميزات هذه العملية ، هضم كثير من العناصر المستمدة من الطبيعة ومن الحياة بوجه عام ، ومن التقاليد البشرية فى الفن ، هضم كل هذه المصادر وإعادة صياغتها فى وحدة فريدة متميزة • وحينما نتحدث عن طبيعة العملية الابتكارية نذكر صفاتها الكثيرة ، إنما نريد أن نخلص من ذلك الى تحليل مقومات هذه العملية لكى نستطيع أن نميزها عن العمليات الأخرى التى يقوم بها العقل البشرى فى الحياة بنهج روتينى لا دخل للابتكار فيه • وسنفصل فيما يلى مقومات هذه العملية •

**الجدة والحدائة :** أول صفات العملية الابتكارية الجدة وهى محاولة يتجه اليها الفنان فى كشفه للحقيقة الجمالية غير المألوفة أو اتجاه رائده البحث عن معنى غير عادى ، وايضاحه بلغة الفن • والجدة فى العمل الفنى تختلف عما نسسميه

( المودة ) ، فالمودة تعتمد عادة على المزاج الوقتى الذى يتخذه العصر . أما الجودة فى الفن فتستند الى هضم التاريخ الفنى القديم وإعادة صياغته بصورة مغايرة ؛ فالجودة فى هذه الحالة تستند الى ماض طويل ، ويمثل هذا الماضى خبرات الممتازين من الفنانين فى العصور المختلفة ، فحضت ودرست وتأملها الفنان ببصيرة نفاذة ، ثم أعاد ترجمتها لتلائم عصره . فالجودة فى العمل الفنى وفى العملية الابتكارية ؛ إنما تسجل نوعاً من التطور الطبيعى لمحاولات الانسان السابقة . بمعنى آخر ، ان التجديد فى العمل الفنى اذا كان له قيمة لا بد أن يمثل آخر مرحلة من مراحل تطور الفكر الانسانى فى هذه الناحية .

على أن المودة فى الأزياء مثلاً قد تتناسب مع شعب من الشعوب له عاداته وتقاليده ، ولكنها لا تتناسب مع عادات وتقاليد شعب آخر ، أى أن طابعها محلى ، فى حين أن طابع التجديد فى العملية الابتكارية غير محلى وله صدى فى الشعوب الأخرى التى يمكنها أن تتعشق نفس القيم . فالجودة فى العمل الابتكارى مرتبطة بعالمية الفن من ناحية اتساع الاستجابة واستمرارها وبقائها ، أما فى المودة فالاستجابة محدودة وقاصرة على فترة زمنية وجيزة .

وهناك مشكلات فى عملية التجديد يجدر بنا تحليلها ،



فمثلا هل يتساوى أصحاب نظرية المدرسة التكعيبية ( الذين وضعوا أفكارها الأولى ) في قيمتهم مع الذين ساروا في ابتكاراتهم شوطا في إطار هذه النظرية ؟ بمعنى آخر نحن نعترف مثلا أن سيزان (Cezanne) ( ١٨٣٩ — ١٩٠٦ ) أثار الأفكار الأولى حول النظرية التكعيبية وكان له ملاحظاته المبكرة عن أن كل شكل طبيعي يمكن ترسيبه الى معادله الهندسي أى الى مثلثات ومستطيلات ، ومكعبات • وقد حاول في صوره للمجموعات الصامتة أن يسجل نوعا من الصلابة ( لا سيما في التفاح ) هذه الصلابة جعلت عناصره تبدو ذات طابع متميز عن عناصر غيره من الفنانين ، سواء في عصره أو في العصور التي سبقت • ان النظريات التي أكدها سيزان إنما وضعت في مصاف المفكرين الأوائل لكل تيارات الاتجاهات الحديثة البنائية في الفن ، لذلك كان يسميه البعض أبا الفن الحديث • فما وصل اليه من صلابة وبناء باللون ، يعتبر ترجمة للرسالة التأثرية ترجمة مؤسسة على هضمه لقيم الفن القديم • ولكن اذا قارنا بين ما أداه سيزان للفن بنظريته الجديدة ، وبين الخطوات التي أتبعها « بيكاسو » (Picasso) ( ١٨٨١ — ١٩٧٣ ) وبراك تطبيقا لنظريته ، إنما نشاهد تحولا وتطورا حقيقيا حتى إننا لنذكر الفارق بين جهود المبدع الأول سيزان ، وبين جهود هذين الفنانين الذين طوروا فكرته

فأعطاها لحما ودما جديدا وأثرا بتفكيرهما على انتاج الفنانين  
في النصف الأول من القرن العشرين •

بعض النقاد يعتبر سيزان فنانا مجددا لأنه المبتدع الأول  
الذى وضع اللبنة الأولى للفكرة التكعيبية ، وفي هذه الحالة  
يعتبر بيكاسو وبراك أقل قيمة ، اذ أنهما طبقا فقط ما وصل  
اليه سلفهما ، ولكننا يجب ألا نتعجل ونسلم ببساطة باستنتاج  
كهذا ، فما توصل اليه بيكاسو وبراك يعتبر بدون شك اضافة  
جديد لما وصل اليه سيزان نفسه بغته • فسيزان له قيمته  
لأنه وضع الحجر الأول في النظرية التي أخذت تتطور مع  
من جاءوا بعده ، ويعتد مبتكرا لأنه صاحب الفكرة الأولى ،  
ويعتبر كل من بيكاسو وبراك مبتكرا لأنه أوصل هذه الفكرة  
الى مرحلة من النضج أعمق معنى وأعلى مكانة مما وضعه  
سيزان ، فكل فنان في الحقيقة يقاس في إطار عصره ويحكم  
عليه في فنه بمدى ما استطاع أن يضسيفه اذا قورن بأقرانه  
الذين عاشوا في عصره أو الذين سبقوه •

ويجب أن نعترف ضمنا بأنه لا قيمة لأي تجديد ان  
لم يبن على فهم ووعى بأصول الفن ومقوماته ، وكل محاولة  
للتجديد يكون أساسها الجدة لذاتها بدون فهم أو هضم  
للتقاليد الفنية ، إنما تكون مجرد تعبيرات سطحية لا يحتمل  
أن تعيش طويلا •

**الفراة :** وبأخذنا الحديث عن الجدة للعرض لصفة أخرى من صفات العملية الابتكارية وهي « الفراة » ، ويقصد بالفراة التميز ، أى أن العمل الفنى الذى ينتجه الفنان يكون له صفات خاصة تيسر علينا ادراك ملامحه كشخصية متميزة .

واذا تأملنا وجه المولود ، نجد أنه يحمل فى كثير من الأحيان بعض صفات أبويه ، لكنه لا يطابق فى ملامحه أحد الأبوين .

فمن طبيعة الخلق الفراة ولذلك كلما كان العمل الفنى له شخصيته ، ولامحه ، وعلاقاته الخاصة ، كان هذا العمل مبتكرا . ولا يقصد بالفراة الشذوذ ، وإنما هى فى الحقيقة انعكاس للخبرة وهى فى أحسن حالات تكاملها وعلاقاتها الموحدة .

فحينما ينقل الفنان بأحداث بيئته ، وحينما يعكس انفعالاته فى قالب فنى يحمل تجربته ووجهة نظره ، إنما هو فى الواقع يعكس شيئاً يتسم باللحظة التى عاشها ، وبمستوى الثقافة التى وصل إليها ، كما يعكس بعض مهاراته واتجاهاته التى اكتسبها من ممارسته للأعمال الفنية زمناً طويلاً . فالعمل الفنى الناجح له شخصيته الفريدة التى تعكس الخبرة الذاتية ، والمهارات ، والثقافة التى وصل إليها الفنان . وفى هذه الحالة يمكننا أن نتصور العمل الفنى كمخلوق ينبض ويتنفس وله مقومات الحياة نفسها التى تضمناها ، وأصبح قادراً على التعبير عنها بلغته الخاصة على مر الزمن ، واستعرضنا لكثير

من مدارس الفن ، وبتحليلنا لشخصيات فنانيتها يمكن أن نلمح بيسر الإطار العام الذى يتنافس الفنانون فى التعبير خلاله ، لكن مع ذلك نجد لكل فنان شخصيته ؛ ولكل عمل من أعماله فرادته وتميزه . فقد عاش فان جوخ (Van Gogh) (١٨٥٣ - ١٨٩٠) ، وجوجان (Gauguin) (١٨٤٨ - ١٩٠٣) وسورا (Seurat) (١٨٥٩ - ١٨٩١) ، وبسارو (Pissarro) (١٨٣١ - ١٩٠٣) ، ومونيه (Monet) (١٨٤٠ - ١٩٢٦) ، ولوتريك (Lautrec) (١٨٦٤ - ١٩٠١) فى فترة زمنية واحدة ، ولكن مع ذلك قل أن نجد تشابها بين أحدهم والآخر : لقد جمعتهم جميعا الفكرة التأثرية ؛ لكن كان لكل فنان منهم مساهمته الخاصة فى التعبير بالأسلوب التأثرى ؛ وكان لكل شخصيته بنضجها وبروزها ، رغم الأسس والمبادئ العامة التى كانت تشترك فيها مع سائر الشخصيات .

ان اللحظة التى يمر فيها الفنان يتعذر تكرارها بنفس الصورة ، والعمل الفنى انعكاس للحظة معينة من تاريخ حياته . ولذلك نتوقع دائما أن ينشرد كل عمل من أعمال الفنان المبتكرة بصفات خاصة على الرغم مما يسجله العمل الواحد من اتجاهات عامة تشترك فى أصولها مع ما أنتجه قبل ذلك وما سينتجه فيما بعد .

تنفرد رسوم التأثرين الذين ذكرنا آنفا بصفات تميز

شخصية كل فنان عن الآخر ، فنان جوخ بألوانه الصارخة  
المتلهية وخطبات فرشته السريعة ، وجوجان بمساحاته الواسعة  
ومجالات ألوانه المتوافقة الدسمة ، وسيرا بهندسته وبأسلوبه  
التقني المميز ، ولوتريك بقوة التعبيرية في إبراز الشخصيات  
بحركاتهم وصخبهم ؛ ان شخصية كل من هؤلاء متميزة عن  
غيرها ، وهي لذلك تمثل شيئاً فريداً بالنسبة لتاريخ الفن .

الأصالة : ويأخذنا الحديث عن الفرادة الى الاستطراد  
في فهم معنى الأصالة كأساس هام من أسس العملية الابتكارية .  
والأصالة (originolity) ضد التقليد (imitation) . وهي تعنى أن  
الافكار تنبعث من الشخص وتنتمى اليه وتعبّر عن طابعه  
وعن شخصيته . فالشخص الذي لديه أصالة يفكر بنفسه ،  
ويستخدم حواسه ، وتعتبر مواهبه واستعداداته قد نمت نموّاً  
شاملاً متكاملًا الى الدرجة التي تؤثر في النهاية في نوع التعبير  
الذي يؤديه الفنان ويميزه عن غيره . والأصالة رغم  
وصفها بهذه البساطة ، تعتبر من الصفات النادر توافرها  
عند الأشخاص وبخاصة الفنانين . فالمستعرض للانتاج الفني  
عادة يجد أن غالبية إما يردد بعضه البعض الآخر ، أو  
يسير في اتجاهات مدرسية محفوظة ، أو أكاديمية من النوع  
الشائع في كليات الفنون ومعاهدها . ولذلك فان غالبية هذه  
الأعمال لا تمثل في الحقيقة أصالة ، وما دام الفنان



يعكس شخصية غيره سواء بطريق مباشر أو غير مباشر ،  
فمعنى ذلك أن شخصيته ضائعة • وتتضح الشخصية وتتبلور  
عادة ، إذا نما الفنان ونضج • ان المصور التي شاعت قبل  
حيوتو (Giotto) ( ١٢٦٦ - ١٣٣٧ ) كانت ذات بعدين ،  
أرضياتها ذهبية ، وحركاتها وأشكالها وموضوعاتها كنسبية  
من النوع الذى كان يتردد فى الفنون البيزنطية • ولقد أبدع  
جيوتو حينما استطاع أن يبلور هذا الاتجاه ويهضمه  
مستقيماً بأدراكه وإحساسه للطبيعة ، فجيوتو يعتبر فنانا أصيلاً  
لأنه استطاع أن يحطم التزمّت الذى كان مصاحباً للتصوير  
قبل مجيئه • فأصالة جيوتو ظهرت بوضوح فى تطعيمه للتعبيرات  
التي كانت موجودة ببعض الأفكار المستمدة حديثاً من الطبيعة  
ومن الحياة المحيطة ، فكان جيوتو قد حرر الفن وخطّ له  
مسلكاً جديداً استطاع غيره فيما بعد أن يطوره الى آفاق  
أبعد • فالأصالة إذاً بهذا المعنى ترتبط بما يستطيع الفرد  
أن يسهم به مساهمة جدية وجديدة فى التطور • وفى هذه  
الحالة يجب أن تكون المساهمة فريدة ولم يسبقه شخص آخر  
إليها ، كما ينبغى أن تؤدي دوراً هاماً فى التطور ، وتعكس  
طابع الفنان وشخصيته •

وإذا اتجهنا لتاريخ الفن للبحث عن الشخصيات الأميلة ،  
لوجدناها تظهر على مسافات متباعدة من الزمن • فابراز

جيوتو للطبيعة وللبعد الثالث للصورة ، كان الأساس الذى لعب عليه كثير من الفنانين فى عصر النهضة وأضاف كل اضافته المميزة • فماساشيو (Masaccio) (١٤٠١ — ١٤٢٨) مثلاً تمكن من أن يزداد عناية بالطبيعة ، بينما بيرو دلاسا فرانشيسكا (Piero Della Francesca) (١٤١٠ — ١٤٩٢) جمع بين الناحيتين المعمارية والطبيعية بشكل أبعد قليلاً مما وصل اليه كل من جيوتو وماساشيو • وكان بولايولو (Polloiuolo) (١٤٣٣ — ١٤٩٥) أكثر عنفاً فى حركاته وأكثر تعبيراً ، وعنى بالتشريح وبالمناظر • وفى صور مايكل أنجلو (Michelangelo) (١٤٧٥ — ١٥٦٤) ورسومه الحائطية ، نجد التقاء كاملاً بين قوى التعبير وهضم الطبيعة ، ودراسة التشريح والمناظر والتحريف الفنى الى الدرجة التى وضعت مايكل أنجلو فى قمة بارزة بالنسبة لمن سبقوه من فناني عصر النهضة • فحينما نقارن بين جيوتو ، وماساشيو ، وابييرو ، وبولايولو ، ومايكل أنجلو ، نجد أنهم جميعاً كانوا يعيشون فى إطار فلسفة عصر واحد يدين بمبادئ جديدة • وكان أهم اتجاه سائد هو ترجمة قصص الانجيل الدينية فى صور واضحة ليتمكن أن تصل العظة الى الرجل العادى • وقوة الفن التعبيرية كانت وسيلة لنقل المعانى الدينية الى الجماهير • وقد تبارى هؤلاء الفنانون وغيرهم فى كيفية ترجمة هذه المعانى بلغة فنية •

فأصالة كل منهم في الواقع ترتبط بقدرته الفردية على الملاحظة واستعداده في ترجمة ما يلاحظ ترجمة فنية في سياق ما يريد أن يعبر عنه . فحينما نشاهد التفرد والتميز في الأعمال الفنية ، إننا في الواقع نلمح تلك الأصالة التعبيرية التي نتحدث عنها . وكل الصفات التي ذكرناها قبل ذلك لوصف العملية الابتكارية والتي سنذكرها فيما بعد ، إنما تمثل وحدة مترابطة لا نستطيع تجزئتها والتحدث عن كل صفة على اعتبار أنها شيء مستقل ، إذ لو كان هذا ممكناً لكان تكامل العمل الفني أمراً متعذراً . ولذلك فإن الأصالة ترتبط أشد الارتباط بالفرادة وبما يستطيع أن يسهم به الفنان من جدة وحداثة . وتظهر الأصالة وتتضح مع ظهور الأفكار الجديدة الموجهة ، ومع تكشف القيم التي كانت تغيب عن الكثيرين . إن الأصالة من أهم صفات القادة ، والمبتكرين ، والكاشفين الأوائل ، والمخترعين ، هي التي تعكس قيمة الإنسان على حقيقته وهو في أحسن حالاته .

إن استقالة الأشخاص التي سجلها الجريكو (El-Greco) (١٥٤٨ — ١٦١٤) ، ونضارة الأجسام العارية ونعومتها التي عبر عنها روبنز ، والضوء الساحر الشعري الذي عكسه رمبرانت (Rembrandt) (١٦٠٦ — ١٦٦٩) في لوحاته ، والحركة والصخب والموضوعات القصصية والوطنية التي صاغها دلا كروا

(Delacroix) (١٧٩٨ - ١٨٦٣) ، وأعمال التأثيرين المميزة بأضوائها وألوانها الأصلية الصريحة المباشرة ، وأعمال التكعيبيين بهندستها وملامسها واندماج تكويناتها ... — كل هذه الأمثلة تعكس الأصالة بطريقة ملموسة . فالأصالة تعنى الإضافات الفريدة التى تنتمى الى شخصيات الفنانين ولها جذورها فى تاريخهم ولم يسبقهم إليها أحد — كما تعنى تبلور تفكير الفنان وبروزه فى وحدة لها شخصيتها غير المألوفة إذا قورنت بالشخصيات الأخرى . وينطبق هذا فى الفن مثلما ينطبق فى شتى مفاهيم الحياة . ففى أمور الزواج مثلا ينصح الناس ألا تتزوج إلا من امرأة أصيلة ، والأصالة هنا أن الأسرة لها تاريخ ، ولها ماض ، ولها عاداتها وتقاليدها المتوارثة ، فأى فرد من أفرادها يحتمل أن يعكس فى نموه هذا التاريخ ، وهذه العادات والتقاليد ، يشد أزره فى المحن ، ويقف بجوارك فى الشدائد ، يعرف معنى التضحية ، وأهمية التعاون والتساند ، إن الأسرة التى لها تقاليد تربي أفرادها وفقا لهذه التقاليد ، فينشئون ولهم مثلهم وأخلاقهم وأساليب تعاملهم مع الناس .

أما الشخص الذى ينتمى الى أسرة غير أصيلة فيعنى ذلك أنه تربي فى جو متناقض لا تقاليد فيه ، ويتم التناقض إذا كان الأب ينتمى الى وسط اجتماعى غير الوسط الذى تنتمى

اليه الأم ، وكان المركز المالى لكل منهما يناقض الآخر ،  
والأسرة الأولى لكل منهما تمثل طبقة متباينة بالنسبة للطبقة  
التي تنتمى إليها أسرة الفرد الآخر . وفى المواقف المختلفة  
نجد افتراقاً واختلافاً فى مجابتهما ، فكل ينظر فيها نظرة تناقض  
نظرة زميله ، وهكذا يتعذر الاتفاق ، وتتحطم أواصر الأسرة ،  
ويشب الأبناء بعلك كثيرة مما يدل على أنهم لا ينتمون الى  
أسرة أصيلة .

كذلك يمكن أن نطبق مبدأ الأصالة فى السياسة مثلاً .  
فبعض السياسة يعتبرها تجارة ، وينهض بوسائل الغش  
الملفة ، وليس له مبدأ أو برنامج حقيقى يشقه فى حياته ،  
وفى هذه الحالة تنعدم الأصالة . انك اذا نظرت الى حياة  
غاندى تجدها مغايرة تماماً للسياسة المألوفة ، فهو بفلسفته  
السلبية كان يحارب الاستعمار ، وخلق شخصية للهند ،  
وأسهم فى تحريرها دون أن يلجأ الى المدافع أو القنابل .  
نمقاومته السلبية خلقت فلسفة فريدة ومتميزة ، أساسها  
الأخلاق ، ومحورها السماحة ، وارتبط الملايين بها حتى  
أصبحت قوة كان ينهار أمامها المستعمر . فغاندى يعتبر  
سياسياً أصيلاً ، لأنه ابتدع أسلوباً ومدرسة فى السياسة  
لم يسبقه إليها أحد .

ويعتبر عبد الناصر سياسياً أصيلاً ( رغم أنه يقول :



إنه غير محترف ) فقد خرج على الاستعمار بمخطط جعل قلاعه تنهار الواحدة تلو الأخرى • أدرك أنه لا خلاص لشعب تسوده الفرقة ، ونجح في تحويل وجهته الى قوة وطنية حقيقية ، ثم نجح في تحطيم مصادر الفرقة في الرأي العام وفي الأحزاب ، ثم سار في شوطه ليكتل الشعوب العربية ، والشعوب الأفريقية — ضد قوى الظلم ، وفلسفته خطط وأضرب ، ككتل وجابه ، أفصح الأساليب الاستعمارية ، أعلن عن الحق وانتصر له ، كسر مصادر التحكم في الملكية ورأس المال المستغل • ويسير في شوط لبناء مجتمع متجانس • فالأصالة هنا ذات معنى خاص لأننا تعودنا في الشرق الأوسط سياسة الوعود الكاذبة ، وسقوط الوزارات الواحدة تلو الأخرى ، والتجارة في السياسة على حساب الشعوب فإذا بمارد يخرج من الشعب ليعيد اليه كرامته وأصالته ، فهو أصيل لأنه استطاع بأصالته أن ينفذ عن الشعب الغبار الذي لوته سنين طويلة ، واستطاع أن يرفع هامته ليكون له صوتا مسموعا في العالم • إن أصالته ترجع الى أنه اشتق طريقا في سلوكه غير مألوف حتى أصبح مثالا تقلده الشعوب الأخرى •

فالأصالة هي الصفة الأولى المبرزة عند كل الشخصيات المبتكرة مهما كان ميدان الابتكار • ففي الفن والعلم ، في

السياسة والدين ، وفي شتى ضروب الحياة نتحسس الأصالة في الشخصيات التي نقابلها ونعجب بنضجها وتميزها وتبلور صفاتها ، وسيرها في خطى نامية متطورة تبحث عن غاياتها السامية .

**الصلة بالطبيعة :** ولا شك أن للطبيعة دوراً هاماً في العملية الابتكارية ، ولكن هذا الدور يختلف في كل عصر عنه في العصور الأخرى . واستطاع الفنان منذ فجر التاريخ أن يترجم الطبيعة ترجمات متعددة تتفق مع فلسفته وعقيدته ، فهو تارة يحافظ على المظهر ، وأخرى يبحث عن الجوهر ، وكثيراً ما نجده يضحى بالمظهر في سبيل الجوهر .

ليست الطبيعة غاية في حد ذاتها ، وإنما هي وسيلة مساعدة في عملية الكشف الجديد . والطبيعة توحى بالإلهام الذي يرتبط بشخصية الفنان ، وبطرازه الخاص ، وبما يريد أن يوضحه بلغة تشكيلية معبرة . والفنان لا يستطيع أن يتدع إذا هو سجل الطبيعة تسجيلاً حرفياً فوتوغرافياً ، فهذا التسجيل يعنى انعدام وجهة نظره ، كما يعنى أن العملية الابتكارية تتحول الى تقليد آلى لا حيوية فيه . إن الطبيعة هي القاموس الذي يمكن أن نرجع اليه لنتعرف

على قيم الأشكال ، وطبيعتها ، وحيوتها ، ولكن ما لم يكن للفنان وجهة نظر فاحصة واعية ، فانه سوف لا يرى في تلك الأشياء إلا الجوانب العارضة التي لا تمثله ، وسينحرف تفكيره في الكشف عن أصالتها وعن قيمها الباقية . يقول مارك توبى : « إن أفضل ما أحب أن أراه في الطبيعة هو ما أريده في صوري<sup>(١)</sup> » . أى أنه قد وفق بين رغبته الذاتية واتجاهه التعبيري ، وبين ما يجب أن يراه في الطبيعة — فهو لا يرى الطبيعة رؤية مطلقة ، وإنما يراها رؤية موجهة مركزة على النقط التي يحرسها ويريد أن يستفيد منها في نمو صورته .

وهناك نظريات حديثة نادت بأن الابتكار يمكن أن يتم دون أن يعتمد إطلاقاً على الطبيعة ، ونسوا أصحاب هذه النظرية أن الانسان ما هو إلا جزء من الطبيعة ، فاذا ألغى الموضوع الخارجى لمظهره العارض فليس معنى ذلك تلاشى الطبيعة كلية من العمل الفنى . إن كيان الانسان يعتمد على التوافق والإيقاع ، وهى صفات توضح الميكانيزم الذى تقوم عليه الحياة داخل ذاته ، كما توضحها خارج كيانه . فان الفنان حينما يهمل المظهر الخارجى للطبيعة لا يغفلها كلية ، وإنما ينشغل بالتعبير عن ديناميكيته على أساس أنه يمثلها

---

Selden - Rodman, Conversation with Artists, (1)  
N. Y. : Capricorn Books, 1961, p. 7.

في كيانه وفي ذاته ، فحينما تخط يده بعض الخطوط — إذا كان فناناً أو طفلاً أصيلاً ، فستعكس هذه الخطوط حتماً الإيقاع والتوافق ، وستخلق نظاماً يتفق مع لحظات الخلق حينما تكون خالصة .

والطفل يشاهد وهو منكب على الورق يخطط بلا وعي تخطيطات لا شبه لها في الطبيعة العابرة ، ولكنها في حقيقة الأمر انعكاس لكل مقوماته وحيويته ، هي كالزفير الذي يخرج من الانسان من رئتيه والذي يعكس مظهراً من نظام الحياة كما يتمثل فيه . والمتفرج يعجب بهذه التخطيطات لأنه يحس ما بها من النظام الذي يشبه الى حد كبير الأنظمة التي يشاهدها في عروق أوراق الأشجار وفروع النباتات الرفيعة ، وفي أجنحة الفراش ، وسطوح أجسام بعض الحيوانات ، يعجب الانسان بتخطيطات الأطفال لأنها انعكاس فطري لطبيعة الانسان ، وهو في حالة متكاملة .

يمكن القول إذاً أن الطبيعة ليس لها مظهر واحد ، وترجمتها بشكل ثابت لا يتم إلا اذا تحول الفنان الى آلة تسجل تسجيلاً ميكانيكياً ما تراه عيناه .

إن بيكاسو على الرغم من التحريفات الكثيرة التي سجلها في لوحاته يعترف صراحة بأهمية الطبيعة . إنه لم يأت بهذه

التحريفات إلا محاولة منه لكشف المعانى الحقيقية التى يتأثر بها الانسان ولا يدري كيف يتأثر فحاول بيكاسو أن يشكف عنها بوسائله التحريفية المختلفة ، فأبان عن ملامح الحقائق الفنية المستترة • يقول بيكاسو : « إن الانسان لا يستطيع أن يعمل ضد الطبيعة ، إنها أقوى من أقوى انسان • ومما يفيدنا حقاً أن نكون على وفاق معها • وقد نسمح لأنفسنا بعض الحرية ولكن ليس هذا إلا فى التفاصيل ••• » ثم يستطرد بيكاسو قائلاً : « هل تعتقد حقاً أنه يهمنى أن تمثل صورة من صوري شخصيتين ؟ على أنه كان لهاتين الشخصيتين قدرة على إثارتى فى البداية ، إلا أن هاتين الشخصيتين لم يعد لهما وجود الآن • إن رؤيتهما قد أعطتني انفعالا أوليا ، ولكن مظهرهما الحقيقى تلاشى شيئاً فشيئاً حتى استحالا الى وهم ، ثم اختفيا كلية ، أو دعينا نقول ، إنهما قد تحولا الى كل أنواع المشكلات • إن صفتها كشخصيتين قد تلاشت كلية وتحولا الى أشكال وألوان تحمل في طياتها فكرة شخصيتين ، وتنبض بكل صفات حياتهما (١) » •

فقد أوضح بيكاسو بعبارات موجزة المنهج الابتكارى الذى يتبعه حينما يحاول الكشف عن الحقيقة الفنية من الطبيعة

---

(١) م البسيونى • آراء فى الفن الحديث . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١ ، ص ١٠٣ ، ١٠٤ .



دون أن يعوقه مظهر الأشياء ، فيخوض في طياتها باحثاً متأملاً  
في قيمها التشكيلية حتى ينتهي الى كشفه المبتكر . إن الطبيعة  
هنا تلعب دورها كاملهم ، إنها بمثابة المرجع الذي يستقى  
منه الفنان ألفاظه ، ولكن لكي تعبر هذه الألفاظ وتسمو الى  
مستوى الأدب ، تتطلب شيئاً آخر من الفنان ، تتطلب عواطفه ،  
وكيانه الكلى ، وبصيرته التي تسهم بنصيبها في التكوين  
النهائى للعمل الفنى .

إن الفنان لا يستطيع أن يلفظ الطبيعة كلية ، فالفن  
بدون الطبيعة قد يقل من قدرة الانسان على التجديد ، ويجعله  
يكرر ما سبق أن قاله غيره من الفنانين . ومما يجب تأكيده  
في هذا المجال ، أن الطبيعة ليس لها شكل ثابت ، أو مظهر  
محدد . . . لا تخرج عنه . فمنذ أن وُجد الانسان وهو يحاول  
أن يترجمها ترجمات متعددة تتفق مع أهدافه ، واتجاهاته ،  
وفلسفاته . ومن غير المعقول في العملية الابتكارية أن يبدأ  
الفنان في تأمله للطبيعة بأفكار جامدة عنها أو معروفة من  
قبل ، فإنه لو فعل ذلك لما استطاع أن يتبين أى شيء جديد  
فيها .

ويمكن فهم الطبيعة فهماً عاماً على أساس أنها كل ما  
يوجد من أنظمة خارج كيان الفرد وداخله ، أنظمة لها

غناها وأسسها الفنية التي تستند إليها • وليس المهم أن ينظر الفنان في الطبيعة الى جناح ، أو الى جبل ، فالعبرة تتعلق لا بما ينظر اليه الفنان بقدر ما تتعلق بما يستطيع أن يفعله في ابتكاره من هذا الشيء الذي يتأمله • لقد أدرك رودان أن الأشياء مهما اختلفت مظاهرها يمكن أن نجد لها أسس مشتركة • إن رودان أكد بطرقه أنه لا يجد فرقاً بين المرأة والجبل والحصان فهو يرى أنها « شيء واحد » ومبنية على نفس المبادئ • فهو بإحساسه قد أدرك الأشياء بالنظرة الشاملة التي تذوب فيها كل الفوارق الجزئية ويستطيع أن يرى الكل العام بكتله المتنوعة ورسومه التحضيرية مثل نحته تؤكد هذه الحقيقة •

إن الفنان المصرى كان ساحراً حينما شكل الآلهة برموز مستمدة من عديد من الأشياء في الطبيعة ، ووضعها بعضها فوق بعض في وحدة جديدة لا وجود لها في الحياة الخارجية إلا حينما تجزأ تجزئاً يفقدها معناها الجديد • وكان ذهن الفنان الإغريق ثاقباً حينما وضع أساساً عقلياً لترجمة الطبيعة في آلهته وأشكاله التي صورها • أما فنان عصر النهضة ، فنظر الى الطبيعة نظرتة الى الحياة اليومية محاولاً أن يجسد أشكاله ليبدو الناس الذين يصورهم كهؤلاء الذين نقابلهم في المنازل والشوارع • وسجل الفنان التأثيرى لمحات مما يطرأ على

الطبيعة من تغيرات ضوئية سريعة كانت بالنسبة اليه هي الحقيقة الفنية . إن الضوء هو الذى يظهر هذه الحقيقة وبدونه لا نستطيع أن نراها سافرة ، ولما كان الضوء متغيرا فى أثناء النهار ، وتتغير الأشياء تبعاً له فانها تأخذ مظاهر متعددة تبعاً لتعدد حالة الضوء وإذا فالحقيقة الفنية تكمن فى ترجمة اللحظة الناطقة السريعة التى تشاهد فى الطبيعة وهى مغمورة بحالة ضوئية معينة . أما مدارس الفن الحديث ، فكل منها اشتق لنفسه طريقا لترجمة الطبيعة : فالتكعيبى حطمها الى أشكال هندسية ، والرمزى اكتفى ببعض المدلولات الموجزة والعلامات التى تشير الى كنه الطبيعة . وبعض الفنانين الحديثين لم يقتنعوا بأن النظرة الواحدة المتقيدة بمكان وزمان واحد يمكن أن تبين حقيقة الطبيعة أو تفى بمعناها . إن حقيقة الطبيعة فى نظرهم ، يجب أن تكون كاملة ، وهذا الكمال لا يتحقق إلا إذا غير الفنان وضعه ونظر إليها تارة من الأمام ، وأخرى من الجانب ، ومرة من أعلى ، وغيرها من الخلف ، وجمع كل هذه الأوضاع بعضها فوق بعض فى صورة واحدة ، فاذا جُمِّعتْ هذه الأوضاع بهذه الطريقة ، كانت أكثر تعبيراً عن الحقيقة الفنية مما يحاوله الفنان حينما ينظر الى الطبيعة محدداً نفسه بمكان معين وزمان واحد . أما التجريديون المطلقون ، فلم يعبئوا بالطبيعة كمدلولات بصرية

قدر عنايتهم بهندستها وبقوانين الفن التشكيلية ذاتها من :  
توافق ، وإيقاع ، وتباين ، وملامس سطوح ، وغير ذلك .

إن ترجمة الطبيعة لم تكن في أى وقت ثابتة ، انها دائماً  
متغيرة وتخضع لفلسفة الفنان ، وثقافته ، ومقدار نضجه ،  
ولا يمكن في الحقيقة أن نفصل بين الفن والطبيعة في العملية  
الابتكارية ، فحينما يقع الفنان على كشف مبتكر ، فان ما  
يستعيده من الخارج يندمج تماماً مع كيانه الداخلى ، حتى أننا  
لا نستطيع أن نفصل بينهما ونتحدث عن كل منهما على أن  
له وجود مستقل ، بمعنى آخر إن الفن هو في ذاته الطبيعة ،  
والطبيعة هي في ذاتها الفن ، وما يوجد غير ذلك لا يمثل سحراً  
أو خلقاً فنياً على الإطلاق .

**الصلة بالتقاليد :** وللتقاليد الفنية دور هام في العملية  
الابتكارية وكلمة تقاليد تعنى التراث الفنى الذى تركه الأجداد  
منذ استطاع الانسان أن يخطط على جدران الكهوف الى وقتنا  
هذا ، والذى ترخر به المتاحف هنا وفي الخارج بنماذج  
عديدة تبين مقدرة الفنان على الخلق عبر التاريخ . وكلمة  
تقاليد (traditions) تعنى أيضاً مجمل العادات المهنية ، والأصول  
الفنية التى سجلت في أنواع الفنون التشكيلية على مر العصور .

إن الانسان لا يستطيع أن يصل الى عمق في ابتكاره

الا اذا ورث شيئاً مما خلفه الأجداد ، فاذا ما هضم هذا الشيء فسيظهر قيمته في تعبيره ، على أن هذا التعبير سوف ينتقل من المستوى الشخصى الى المستوى العام ؛ بقدر ما يتضمن من خبرات محملة ببعض القيم الدائمة التى سجلتها الفنون فى الماضى ومازال يستمتع بها الانسان حتى عصرنا هذا .

إن الفنون التشكيلية ، على اختلاف أنواعها ، ما هى الا لغة الخط ، والشكل ، والكتلة ، واللون ؛ وهذه اللغة سارت فى مراحل من الحذق ، وتسابق الممتازون من الفنانين فى مختلف العصور فى تسجيل بعض الروائع مستخدمين هذه اللغة . ان الفنان المتمكن لا يبدأ عمله من نقطة الصفر ، وإنما من حيث انتهى غيره ، ولذلك لابد له أن يهضم التقاليد ليعيد ترجمة الخبرات الانسانية من وجهة نظر جديدة . إن التقاليد تحمل فى الواقع خبرة بشرية عميقة وعريضة ، وما لم يأخذ الفنانون منها بنصيب ، فستظل تعبيراتهم التشكيلية سطحية ووقتية .

وليس الهدف من هضم التقاليد وفهمها أن يعيد الانسان تكرارها بحذافيرها ، أى بدون إضافة أو تجديد ، فالتقاليد ليست غاية فى ذاتها ، وإنما هى وسيلة لتعميق خبرة الفنان ، وفتح منافذ جديدة لتعبيره ، وإكسابه أصول العملية الفنية وحذقها حتى ينتجها بوعى ، ويفهم وسلسلة فى الأداء .



وكل تقاليد معينة ترتبط بنوع الحضارة التي سادت في وقت ما ، ولذلك فإنها تعتبر سجلا لهذه الحضارة ومنتقسا لها • والطابع التعبيري لكل تقليد ، يعكس طبيعة الرؤية السائدة • وأهم شيء في التقاليد ، المعانى الفنية الدائمة التي تحملها ، وهذه المعانى جوهر اللغة التشكيلية التي يجب أن يحذقها الفنان ، فإذا ما استطاع ذلك كانت مادته أعمق وكان تعبيره امتدادا متطورا للتقاليد •

وهناك اختلاف على الطريقة التي يمكن أن يتوارث بها الفنان تلك التقاليد ويظل محتفظا بشخصيته ، فقد اتبعت كثير من كليات الفن ومعاهده التراث الاغريقي وما شاكله فترة طويلة من الزمن ، وكان همّ الأساتذة والتلاميذ أن يخرجوا شيئا يضاهي مظهر الفن الاغريقي ، أو فن عصر النهضة ، أو الفن الهولندي ، أو ما يشبه ذلك ، ويلاحظ في الحالة التي تُحدَد فيها أهداف العملية الابتكارية وانهاياتها قبل الخوض فيها ، فإن طبيعة الممارسة تأخذ مظهرا آليا أساسه المحاكاة وتكرار النتائج المعروفة من قبل • ولكن حينما تكون نهاية العملية الابتكارية مختلفة كل الاختلاف عن بداتها ، ففي هذه الحالة سيعتمد المنهج المتعلق بالتقاليد على البحث ، والتفكير ، وكشف القيم ، وإعادة اخراج تلك القيم في قالب جديد •

كان هدف الفنانين في عصر النهضة واضحا ، وهو أن

ينتجوا شيئاً شبيهاً بالفن الاغريقى والرومانى ، ومضاهيها للطبيعة ، شيئاً يحمل بعض المعانى الدينية التى يستطيع الرجل العادى أن يفهمها إذا ما حضر للصلاة فى الكنيسة • فكان المقصود من اللغة التشكيلية أن تحمل ببعض المعانى والعظات لتؤثر فى المصلين ، وكان لابد لها من أن ترتدى الثوب الطبيعى • ولذلك كان الفنانون يدرسون فى صغرهم على الفنانين الكبار ، يتعلمون عليهم فى مراسيمهم ، وفى استديوهات النحت ، يساعدونهم تارة ، ويقلدونهم أخرى حتى يصلوا فى النهاية الى احكام مظهر التعبير وفقاً للفلسفة الدينية ، والاجتماعية ، والفنية السائدة • لم يكن أحد يفكر فى هذا العصر أن ينتجَ فى التصوير شيئاً تكعيبياً مجرداً مضاهياً لما نراه اليوم فى القرن العشرين • ويلاحظ أن كل النظريات والأصول الفنية التى نمت من دراسة التشريح ، والمنظور ، ووسائل الظل والنور ، وغير ذلك ، كانت كلها موجهة لامتقان التعبير الفنى فى الاتجاه المنشود • وبالنسبة لعصر النهضة ، كان فن الاغريق والفن الرومانى أهم تقليدين اعترف بهما • ولم يكن من الغريب أن نسمع أن مايكل آنجلو مثلاً ، فى حداثة سنه ، باع لأحد الأشخاص تمثالاً على أنه قطعة أثرية من العصر الرومانى ، وبعد أن اشتراها هذا الشخص مخدوعاً ، تبين فى النهاية أنها ليست فى الحقيقة أثراً ، وإنما هى من عمل مايكل آنجلو نفسه • ويفهم من هذا ضمناً ، أن عبقرية مايكل ( م ٤ — العملية الابتكارية )

أنجلو ظهرت بوادرها في دراسته للتقليدين الاغريقى والرومانى وهضمهما ، حتى أن إنتاجه في فترة الدراسة والتتلمذ كان من الحذق بحيث تعذر تمييزه عن هذين التقليدين • معنى هذا أيضا أن التقاليد التى اهتم بها الفنانون في هذه الفترة ، كانت مرتبطة تماما باتجاهات العصر السائدة • وقد استقر هذا العصر على أن يتوارث الخلف من السلف كل الأصول الفنية بطريق التتلمذ وهضم التقاليد الاغريقية والرومانية ، فسمعنا عن تتلمذ ليوناردو على فروكيو (Verrocchio) (١٤٣٥ — ١٤٨٨) ، ورافاييل (Raphael) (١٤٨٣ — ١٥٢٠) على بروجينو (Perugino) (١٤٤٦ — ١٥٢٤) ، ومايكل انجلو على جيرلاندايو (Ghirlandaio) (١٤٤٩ — ١٤٩٤) • وكان هذا هو سمة العصر ، الكل يتسابق نحو هضم تقاليد معينة • ونقل الفنانون في البداية من الفنون الاغريقية والرومانية ، واكتشفوا التشريح ، والظل والنور ، والمنظور ، اتبعوا طريقة التتلمذ في الدراسة ، وكلها وسائل لهضم التقاليد المرتبطة بمعنى الابتكار كما فهمه عصر النهضة •

وعلى الرغم من أن عصر النهضة كان مهتما بالانسان وبفرديته أكثر من العصور السابقة ، واختط لنفسه طريقا مثيرا لهضم التقاليد ، إلا أننا لو عدنا الى الوراء في الفن المصرى القديم مثلا لوجدنا أسلوبا مغايرا لدراسة التقاليد ،

فمازلنا نشاهد في بعض المقابر رسوماً عملياً التلاميذ باللون الأحمر وتصحيح الأستاذ فوقها برسوم باللون الأسود . وكانت هناك طرق متدرجة لفهم التقاليد ، استخدمت في البداية شبكة من المربعات توضع على الأصل وعلى الجدار الذي سيرسم فيه ، وتقلد الرسوم من الأصل على الشبكة . وكلما تدرج الفنان الصغير ، أخذ يستغنى تدريجياً عن هذه الشبكة ، ويستعين بالخطوط العرضية ، الى أن يترك هذه الخطوط المساعدة ويعتمد على نفسه في الرسم مباشرة بعد هضم التقاليد المنشودة . إن التقاليد الفنية في مصر القديمة ، كانت جماعية ولا مجال فيها للتسابق الفردي الذي شاهدناه في أوروبا بعد الميلاد حتى عصرنا هذا . ويلاحظ أن التقاليد بالمعنى المصري القديم ، لم تكن تعترف في معظم الأحوال بالفروق الفردية بين الأفراد ، فالنهاية لها نظامها ولها أصولها ويجب أن يفهمها الناشئ منذ البداية على هذا الوجه .

إن التقاليد الفنية في مصر القديمة ، أشبه ما تكون بدراسة الكتابة العربية ، فترك الكتابة توارثناها من أزمان مختلفة ولها قواعدها وأصولها . ولذلك لابد لمن يريد أن يتعلم هذه الكتابة أن يبدأ بالمحاكاة ويحفظ القواعد ، ويهضم كل ذلك في ممارسة مستمرة ، ولا يستطيع أن يبتكر إلا بعد أن تكون هذه القيم قد ترسبت في نفسه . ولذلك فإن الكتابة العربية من

الناحية التشكيلية ، تعتبر فنا عاما أكثر من كونه مسألة فردية بحتة • وقد بدأ بعض الفنانين الأمريكيين المعاصرين يتأثرون بالكتابة الشرقية في تصويرهم الحديث ، ويجمع بعضهم المخطوطات المختلفة للدارسة ، ويحاول أن يبتكر رموزا لها دلالات عامة كالكتابة الشرقية •

إن الفنان الحديث لا يتقيد بتقاليد معينة على أنها التقاليد الوحيدة السليمة ، كما أن ترجمته للتقاليد المختارة يتقيد عادة باتجاهه ، وطريقة تكوينه ، وأهدافه التي ينشدها ، وطبيعة العملية الابتكارية بمعناها الحديث • وأصبح من المشكوك فيه أن تقاليد معينة ضرورة لا مفر منها للفنان الناشئ ، ولكن يمكن القول بأن التقاليد عموما مسألة هامة ، ويجب أن يُمكن الناشئ من أن يستمد من هذه التقاليد ما يصلح لشخصيته وما ينفع لابتكاره الخاص • وقد شاهدنا هذا صراحة في الاتجاهات التي ذهب إليها كثير من الفنانين الحديثين : فماتيس (Matisse) (١٨٦٩ — ١٩٥٤) كان يدرس الفن الفارسي والياباني ، ورووه (Rouault) (١٨٧١ — ١٩٥٨) تأثر في نشأته بالزجاج المعشق بالرصاص الذي أنتجته القرون الوسطى ، ولجأ بيكاسو قارة الى الفن المصري ، وأخرى الى الاغريقي ، وثالثة الى الزنجرى ، وشاهدنا محاولات أخرى عديدة لم يكن للتقاليد الفنية مظهر واحد في أعمال الفنانين •



إن فهم التقاليد الفنية بالمعنى الحديث أصبح يخضع للمشكلات الفنية التى يخوضها الفنانون • إن التقاليد الفنية الماضية لم تعد هدفاً فى حد ذاتها ، ولم تعد لها قيمة مطلقة ، إن قيمتها نسبية ، وإذا استطاع الفرد أن يعرف ما هو بصدده ، ويعى باتجاهه ، مكنه ذلك من انتقاء التقاليد المناسبة ودراستها بما يتفق مع مشكلاته • إن التقاليد الفنية التى يستعيرها الفنان صراحة من أصولها ، وتبدو معالمها ظاهرة فى إنتاجه الفنى ، ليدل دلالة قاطعة على أن ما يصل اليه الفنان ليس ابتكاراً ، وإنما تلفيفاً غير ناضج بين أفكاره واتجاهاته ، وبين أفكار الماضى واتجاهاته • إن الابتكار يعنى اندماج كل العناصر الداخلة فى العمل الفنى اندماجاً كلياً ، كما يعنى ذوبان كل المصادر فى الوحدة الجديدة ذوباناً لا نستطيع أن نعرف مصادره • وتقل قيمة العمل الفنى إذا ظهر أنه يردد عملاً آخر أو يكرر تقليداً يمكن استرجاع أصله بيسر •

✱ التصميم : ومن أهم صفات العملية الابتكارية التصميم  
(design) ، ويقصد به صياغة العلاقات التشكيلية بأحكام وأعراف يخدم بناء العمل الفنى • وهناك اختلاف فى الآراء حول الوقت الملائم لوضع التصميم أو بروزه فى العمل الفنى ، فبعض الفنانين قد يجد طمأنينة فى أن يخطط عمله الفنى تخطيطاً شاملاً قبل أن يخوض فيه • فالتصميم أو التخطيط المبدئى

في رأيهم يوضع مقدما (a priori) ليعالج هندسة الصورة ويوضح أركانها ، ولا مانع أن يتشكل هذا التصميم بعد ذلك في أثناء عملية التنفيذ ( حينما تكتسب التفاصيل لحماً ودماً ) ، أو يستمر حافظاً لشكله العام بدون تعديل . بينما يرى فنانون آخرون أن التصميم كأحد مقومات العمل الفني ، لا يصح أن توضع خطوطه العريضة مقدما ، ولا يعترفون بتصميم سابق لأن ذلك في رأيهم يعوق نمو العمل الفني وتطوره ، وإنما يرون أن التصميم يبرز في أحسن حالاته أثناء تطور العمل الفني ، وعلى ذلك يرون أن التلقائية هي السبيل الوحيد الذي عن طريقه يمكن الوصول الى تصميم يتطور مع تطور العمل الفني ذاته ويصبح العامل الرئيسي في إعطاء هذا العمل الفني تكامله وشخصيته .

و كحركة روحية هذين التفسيرين

ومهما اختلفت الآراء في الكيفية التي يتم بها ظهور <sup>ولكن في العمل الفني</sup> التصميم ، فإن العمل الفني الذي يخلو منه — إنما يفتقر للأسس السليمة في البناء ، والاعتماد على التلقائية وجدها في ظهور التصميم لا يكفي في الحقيقة ضمانا لجودة العمل الفني ، إذ أن التلقائية بالنسبة للبعض قد تعني اللحظة الرومانتيكية التي يكون الوعي فيها غائبا . أما التصميم بالشكل الواعي فإنه يتمثل في عملية البحث ، ونمو التفكير ، وإدراك النتائج

التي تقترب على علاقات معينة • والفرق بين التصميم الناتج عن التلقائية البحتة ، والتصميم المترتب على دراسة سابقة مرسومة ، يشبه الفارق بين المعماري الذي يخطط المبنى ، والبناء الذي ينفذ بدون تخطيط ، فالأول لا يفهم تفاصيل عملية البناء مثلما يفهمها البناء ، ولكن عقلية المفكرة ودراسته العلمية هما صماما الأمن لكل إنتاج معماري يضع تخطيطه ، بينما في حالة البناء فمهما أجاد في التنفيذ ، سوف لا يكون عمله مضمون العواقب لأنه لا يستند استنادا كافيا للأسس العلمية •

والتصميم يتضمن معنى التكوين ، كما يرتبط معناه بالمصطلحات المختلفة التي يفهم منها وحدة البناء ، وشكله العام وساحته • إن التصميم في الحقيقة هو الذي يعطى المبتكر كيانه •

ويفسر قاموس الفن والفنانين<sup>(١)</sup> كلمة تصميم بما يعادل كلمة تكوين (composition) ، ويحددها قاموس الجيب<sup>(٢)</sup> للمصطلحات الفنية على أنها التخطيط العام أو الفكرة الكلية للعمل الفني ، وتستخدم بوجه خاص منذ القرن التاسع

---

(١) Peter and L. Murray, A Dictionary of Art and Artists. Baltimore.: Penguin Books, 1963., p. 84:

(٢) M. Levy (ect), The Pocket Dictionary of Art Terms N. Y. : Graphic Society, 1962., p. 39.

عشر ، بما يشير الى انتاج السلع الجذابة ذات التكوين الجميل • ولكن هذه الكلمة أخذت معنى خاصا مع نمو مدرسة الباوهاوس (Bauhaus) ، حتى أصبحنا نفهم منها القيم الهندسية المعمارية ذات الطابع التجريدى الخالص ، فلم نعد ننظر الى الأشياء ذات التفاصيل الكثيرة على أنها خالصة التصميم ، بينما أشكال السيارة ، والثلاجة ، والصاروخ ، والغواصة ، إنما تحمل معنى التصميم المتطور الذى يتفق كيانه مع الذوق السائد فى القرن العشرين

**الاندماج :** إن كل عمل فنى مبتكر يستمد عناصره من مجالات مختلفة ، ولكن لى تصبح هذه العناصر شيئا مبتكرا لابد أن تفقد كل منها صفتها الأصلية ، واستقلالها الذاتى السابق ، وتكتسب قيمة مغايرة تتناسب مع وضعها الجديد داخل العمل الفنى المبتكر • والابتكار فى الحقيقة ليس جمع عناصر بجوار بعضها البعض الآخر ولصقها ، وإنما هى اذابة أو صهر هذه العناصر فى بوتقة العمل الفنى الجديد ، بحيث تؤدى كل منها وظيفة أخرى تتناسب مع وضعها الجديد فى العمل الفنى • ونحن نعرف مثلا لون السكر ومذاقه ، كما نعرف طعم الماء ولونه ، فاذا أذبنا السكر فى الماء حتى فقد شكله ، فأننا نصل فى النهاية الى ما يمكن تسميته بماء مسكر ، وهذا المحلول لا هو بالسكر ولا بالماء ، إنما هو كيان جديد نتج من اندماج

أحدهما في الآخر بحيث ضاعت معالمة التي كان يتميز بها حيثما كان شيئاً مستقلاً • نتحدث أيضاً عن الأوكسجين والإيدروجين كعنصرين مستقلين لكل منهما صفاته الخاصة وطبيعته ، ولكن حينما يختلطا بعضهما ببعض بنسب معينة وتحت ظروف خاصة ، فإن الناتج هو الماء ، فالماء ناتج جديد له صفات أخرى مغايرة ويتخذ كل من الأوكسجين والإيدروجين وضعاً خاصاً داخل المركب الجديد يختلف عن وضعهما وهما مستقلين •

حينما نتحدث إذاً عن الاندماج في العمل الفني المبتكر ، فإنما نعني صفة جوهرية تعطى للإبتكار شخصيته ومقوماته الرئيسية • ومما هو معروف في المنطق أن الشرارة يمكن أن تتولد من تقابل ضدين ، فإذا جئت بفكرة ما وقابلتها بأخرى مضادة لها ، فمن المحتمل أن تتولد عن هذا التقابل فكرة جديدة تختلف كلية عن إحداها أو كليهما ، والفكرة الجديدة في هذه الحالة (new synthesis) تخضع العناصر الداخلة في تركيبها بحيث يصبح لكل منها موضعه المتناسب وأهميته ويقابل فكرة الاندماج فكرة أخرى نلمسها في الأحوال التي لا يتكامل فيها العمل الفني ويطلق عليها أحيانا التشاز (discord) • فالتشاز في هذه الحالة قد يكون في جملة مفككة ، أو لون ناب ، أو نغمة غير متوافقة ، أو عبارة لا تتلاءم كلية مع بقية العبارات • ولذلك فإن التشاز هو مظهر لعدم التكامل أو عدم الاندماج



الذى يسود فى بعض الأعمال الفنية التى ينقصها الإحكام •

وحيثما يريد الطفل أن يعبر مثلا عن فكرة الافتراض ، فإنه يجمع صورته من مصادر مختلفة تكون قد مرت فى خبرته السابقة : ربما رأى عيني القطعة البراققتين فى الظلام واستمع لوائها وتألها حينما هاجمها كلب ، ورأى تغير حجمها بشكل ظاهر استعدادا للدفاع عن نفسها ، ثم رأى فى حديقة الحيوان أسدا وهو يلتهم طعامه ويحدث زئيرا مثيرا أو شاهد الخروف فى العيد وهو يذبح وينقض عليه الجزار بكامل قوته وأسلحته • وربما رأى فىلما سينمائيا يبين هجوم نمر على غزال ، أو تخيل والده بعينه يتطاير منهما الشرر وهو يضربه لذنوب فعله • إن الطفل حينما يعبر عن الافتراض إنما يجمع فكرته من عديد الصور التى مرت فى تجاربه السابقة ، ولكنه فى أثناء تأليفه لا يعي بالمصادر التى قد تركت آثارها فى لا شعوره ، ولذلك حينما يعبر فانما يعتمد على بعض هذه المصادر التى أخذت تتدمج وتتوحد فى اتجاه الموقف الجديد ، وهى الآن على استعداد لتخرج فى صورة متكيفة مع الوضع الذى يعالجه الطفل • وبعبارة أخرى إن الطفل يعيد تشكيل ماضيه فى العملية الابتكارية فيخرج هذا الماضى مندمجا فى صورة ذات وحدة جديدة •

**الارتباط بالعصر :** وكلما ارتبط العمل الفنى بالعصر الذى

يتم فيه إعطاء ذلك قوة ومنعة وعزز من قيمته ، فيجب أن يكون العمل الفنى انعكاسا لمقومات عصره ، فكل عصر اهتمامه . والعصر الذى نعيش فيه علمى الطابع ويختلف عن سابق العصور التى كانت تهتم بالدين ، فقد ظهر فى عصرنا كسوف علمية كثيرة أثرت على المبتكرات الفنية ، حتى أن أسلوب الكشف ذاته الذى يتبع فى العلم ، استخدم كذلك فى العمليات الفنية . وليس من المعقول فى عصر علمى أن يشغل الفنانون أنفسهم بما كان يشغل أجدادهم من موضوعات أو أساليب تعبير ، بل إن موضوعات التعبير ومغازيها تحتم تغييرها فى العصر الحاضر عما كانت عليه فى العصور السابقة . ورغم هذا فما زالت هناك طائفة من الناس قصر على أن يتجه الفنانون فى هذا العصر نفس الوجهة التى اتجه إليها أجدادهم فى العصور السابقة ، وإصرار هذه الطائفة يبين أن عاداتها وتفكيرها ، وعقائدها العامة ، ما زالت فى جوهرها غير متطورة ، ولا يصح فى هذه الحالة أن تعتبر آراؤها فى الطليعة ، وتوجه التيارات الحديثة فى الفن وفى غيره من مناهج الثقافة . ويلاحظ أن أى عصر متطور يؤثر فى كل مظهر من مظاهر الحياة مهما اختلفت ، والابتكار دائماً طليعة التطور ويتجه إلى الأمام لا إلى الخلف ، ويحمل فى طياته اتجاهات القيادة الأصلية التى تعطى الروح الحقيقية للعصر .

**الاتجاه نحو التقدم والتطور :** ومن صفات الابتكار أن في سيره نحو التقدم والتطور ، ومعنى هذا أن هناك عادات لابد أن تتلاشى وتترك ، وعادات أخرى يجب أن تغرس وتتمو . والتطور معناه الوصول الى حالة أرقى من الحالة التي كان عليها الانسان من قبل . ان سائر المخترعات الحديثة والمبتكرات ، إنما هي وسائل للتطور حسنت حياة الانسان . فما نراه في العمارات ، والشوارع ، والحدائق ، واليادين العامة ، والمطارات ، والمصانع ، ومحطات الأنفاق ، إنما أمثلة قليلة من كثير توضح أثر المبتكرات في تطور الانسان وتقدمه .

إن الفن في القرن العشرين حينما ابتدع نظرياته المختلفة في الكشف عن الحقيقة الفنية وعن طبيعة العامل الجمالي ، كان بحثاً أصيلاً للفنانين ، ولكنه كان نواة حية للتطبيق في كل مظهر من مظاهر المدنية الحديثة : من شكل المقعد الى أشكال : الطائرة ، والسيارة ، والعمارة . ان النظريات الابتكارية في العصر الحديث ، هي التي طورت الانسان بما يسرت له من بيئة أكثر بساطة وتمديناً وحيوية عما كانت عليه قبل كشف هذه النظريات .

وهناك عامل هام يبين أثر المبتكرات في التقدم والتطور ، وهو أن الأشياء المبتكرة أصبحت تؤدي وظيفتها بيسر وبمجهود

أقل ، أى تعطى الكثير بالجهد القليل • ولذلك لم يعد التطور في العصر الحاضر يهتم بالزخارف الكثيرة التى كان عصر الباروك يهتم بها ، بل إن العمليات التجريدية التى اهتم بها الفنان المعاصر هى التى أوجدت لغة الذوق الواعية في العصر الحديث •

**المعانى الدائمة :** العمل الفنى المبتكر يكتسب صفة الخلود حينما يعبر عن المعانى والقيم الدائمة التى تؤثر في الرائيين على مر العصور غير مقيد بزمان أو مكان • والمعانى الدائمة تتضمن قيما إنسانية يحسها الناس ويكوّنون اتجاهات سلوكية وعواطف نحوها ، فالناس يكرهون الظلم والاستبداد ، ويتألمون من القسوة والعذاب ، بينما يحبون العدل ويساندون الرحمة ، والفن يلعب على مثل هذه المعانى فيؤثر في عواطف الناس • ولا يشترط في الفنون التشكيلية في كل الأحوال ، أن تقترن هذه المعانى بموضوع معين أو بمدلولات بصرية خاصة ، فقد يعتمد الفنان في بنائه لعمله الفنى على المعانى الجمالية التى تنبثق من محصلة العلاقات التشكيلية ، فاذا نجح في ذلك أمكن للغة التشكيلية أن تشع معانيها الخاصة من اتزان ، وإيقاع ، وتوافق ، وبالتالي تستطيع أن تعتمد على قوتها الذاتية في التعبير عن قيم ومعان أخرى مجردة لها صفة الدوام •

والأحداث الزمنية المؤقتة قد تشغل الفنانين في عصرهم ،

ولكن إذا ظلت هذه الأحداث مرتبطة بالعارض ، قلل هذا بدون شك من قوة العملية الابتكارية • والمودة كما سبق أن ذكرنا — ترتبط عادة بالترعات الوقتية ، فما تكاد فكرة تخرج في عام حتى تظهر أخرى مناقضة لها في العام الذي يليه ، وتصبح الفكرة القديمة مستهجنة • لذلك فان تذوق المودة وقتي ويرتبط بالمزاج العارض ، بينما قيم الفن الدائمة ليست عارضة بل تتركز على جذور عميقة في كيان الانسان ، وتؤثر على أجيال بأسرها ليس بينها مذاهب دينية ، أو سياسية ، أو لغوية موحدة •

إننا لو أخذنا أغانينا على سبيل المثال ، نجد أنه ما إن يمر عام حتى تولد أغان جديدة يرددها الناس ، وتختفي أخرى بعد أن ظن الشعب عالقاً بها لفترة معينة • ولكن هناك أغاني تستمر وتقاوم الاختفاء وتثبت وجودها برغم كل الظروف والأحداث ، وهذه قد اكتسبت صفة الدوام • وتعتبر موسيقى سيد درويش وألحانه من القيم الباقية التي ما زال يذكرها هذا العصر بأساتذته ومتخصصيه رغم تغير الظروف التي أنتجت في ظلها • حيناً نسال أنفسنا : لماذا يحب الناس أن يستعموا الى بيتهوفن ، أو موزار ، أو شوبان ، أو ستروس ، برغم مرور سنين طويلة على وفاء كل منهم ؟ إن موسيقيهم تحمل معاني تهز المشاعر ، ونغماتهم ترفع النفس وتتحرك لها الأجسام بقلوبها وأعصابها وخلاياها وبكل جزء فيها •



إن الموسيقى التى تمتلك على الناس حسهم تعيش فوق الأحداث ، وتقاسم التقلبات ، وتستمر فى تأثيرها للأجيال القادمة • إن القدر أراد أن يخرس بيتهوفن عن أن يستمع الى الموسيقى ، ولكن بيتهوفن غالب القدر وأسمعه موسيقاه التى تفجرت عن نفسه الحزينة المتألمة ، وأرغمه على الإحساس بلحظة انتصار البطل • إن موسيقى بيتهوفن عاشت فى عصره وفى عصرنا ، وستظل تعيش فى العصور المقبلة رمزاً لانتصار الانسان على القدر •

من القيم المحلية الى القيم العالمية : ونتيجة العملية الابتكارية تقل فى قيمتها إذا لم تنقلنا من المستوى المحلى الى المستوى العالمى • إن الفنون التشكيلية بطبيعتها لغة عالمية ، فهى تخترق الحواجز بين الدول ، ويستطيع الناس أن يستمتعوا بها بصرف النظر عن جنسياتهم : ولغاتهم • وأديانهم ، واتجاهاتهم السياسية ، والفترة التى يعيشون فيها • فعالمية الفنون التشكيلية لا ترجع فى الحقيقة الى أنها تستخدم الخط : والشكل ، واللون ، بقدر ما ترجع الى المعانى الأصيلة التى استطاع أن يسجلها الفنانون مستخدمين هذه اللغة • ولذلك يجب فى كل عملية ابتكارية أن ترقى التعبيرات الفردية من مستوى التذوق المحلى الى مستوى التذوق العالمى • فكلما

اخترقت أعمال الفنانين الحواجز المصطنعة بين الدول ، وكلما استطاع الناس في مختلف هذه الدول أن يتذوقوا تلك الأعمال ويستجيبوا لها ، كان معنى ذلك أن الفنان اكتسب شيئاً عالياً له قيمته •

إن متاحف العالم تتبارى في اقتناء أعمال الفنانين الذين اخترق صيتهم الحدود الإقليمية • إن فان جوخ الذى لم يبع في حياته سوى صورة واحدة ، ومات في بؤس ، نجد صورته اليوم في المتاحف الرئيسية في العالم ، وكتبت عنه القصص ، ومثل له فيلم كان يحجز الناس مقاعدهم فيه قبل العرض بأيام • ووصلت صورة لرمبرانت الى ما يعادل مليونين من الدولارات ، وكانت متاحف أوروبا وأمريكا تزايد على اقتنائها • بينما وصلت صورة لبيكاسو الى ثلاثين ألفاً من الجنيهات • وينسى الناس جنسية الفنان بعد أن تمتد شهرته عبر الحدود ، فبيكاسو الذى أثر على الحركة الفنية الحديثة ، وكان من الرواد الأوائل في المدرسة الفرنسية المعاصرة ، أسباني المولد • وفان جوخ كان هولندياً مع أن حياته وإنتاجه استغرق فترة طويلة في فرنسا • ومودلياني (Modigliani) ( ١٨٨٤ — ١٩٢٠ ) الإيطالى — لم تعرفه بلاده إلا بعد أن ذاع صيته في فرنسا • وإذا كان الفن فيما مضى قد اهتم بالناحية الإقليمية وليدة الانعزال وبعد المسافات ، فإنه في الوقت الحاضر لا يستطيع أن

يساير هذه العزلة • فالفن في هذا العصر له خيوط عالمية وينسج الفنانون في مختلف أنحاء العالم على أسس موحدة • إن التحام الثقافات في العصر الحديث الذي يسرته سرعة الانتقال بالطائرات ، وساعدت على انتشاره الإذاعة ، والتلفزيون ، والسينما ، والصحف ، والمطبوعات بأنواعها ، قرب الفوارق بين الأمم وساعد على إيجاد طابع موحد من الفن • ان الإنسان ليعجب حينما يجد أن بعض الأغاني تردد باللغة الفرنسية وهي نفسها تسمع بالانجليزية ، والموسيقى الراقصة أخذت ركنًا في ثقافتنا بما سموه (francoarab) ، وهو امتداد لنوع من الموسيقى سريع الانتشار في العالم • ثم ان ترجمات الأعمال الشامخة الى لغات مختلفة وسع دائرة التذوق في الأدب ونقلها من المحيط المحلى الى المحيط العالمى • وهكذا فالإنسان هو الإنسان مهما عزلته الحواجز المصطنعة • والفنون بوسائلها الابتكارية ، وعلى اختلاف أنواعها وأشكالها ، هي عوامل فعالة تبقى للإنسان إنسانيته وترتقى بها بما تستطيع أن تؤديه من تقريب الفوارق ، وتوحيد آفاق الاستمتاع وعشق الجمال ، فالفنون هي الأدوات الأصيلة في خلق العقلية العالمية بين الأفراد في مختلف الشعوب •

**طراز الفنان (style) :** وكل المعانى والقيم التى ذكرت آنفاً تأخذ قيمتها الحقيقية حينما تؤدي دورها في وحدة كاملة

( م ٥ — العملية الابتكارية )

وهذه الوحدة تعكس طراز الفنان • والطراز هو الطابع  
التعبيري المميز الذي يعكس الخبرة الشاملة للفنان بكل  
مقوماتها • ولا يعتبر الانسان فنانا إذا خلا تعبيره من الطراز  
المميز • فالطراز هو انعكاس للشخصية بأجلى معانيها ، والفنان  
الذي لا طراز له ليس له شخصية فعالة ، ويمكن الحكم على  
جودة العمل الفني بمدى تأصل طراز الشخص ، فالمقلد يستعير  
طراز غيره ، أما المبتكر فأعماله تعكس طرازه ، ومهما  
تنوعت فالطراز يظهر فيها ويعطيها ملامحها •

مرت فترة اتجه فيها صغار الفنانين الى تقليد مشاهيرهم ،  
فحينما ذاع صيت فان جوخ كان صغار الفنانين يحاكونه إما  
في صنفته أو موضوعه ، وحينما بزغ اسم بيكاسو ، كان  
هناك المقلدون الذين لاحصر لهم • ويتجه التقليد اليوم  
لشخصيات كاندنسكى (Kandinsky) (١٨٦٦ — ١٩٤٤) ،  
وتوبى (Toby) (١٨٩٠) ، وكلين (Kline) (١٩١٠ — ١٩٦٢) ،  
وكلى (Klee) (١٨٧٩ — ١٩٤٠) ، وغيرهم •

يعتقد البعض أن تقليد طراز الغير شيء لا مفر منه ،  
وهو كالقنطرة لابد أن يعبرها الفنان الناشئ ليجد شخصيته ،  
لكننا يجب أن نلاحظ أن التعود على محاكاة طراز الغير قد

يعود الفنان الناشئ أن ينسى شخصيته ، ويفنى في شخصية غيره ، فلا تقوم له قائمة كفنان أصيل •

لقد ناشد بيكاسو صغار الفنانين أن يبتكروا مباشرة وأن يحافظوا على شخصياتهم بدلا من أن يضيعوا زهرة شبابهم في أن يقلدوا هذا أو ذاك ويعيدوا الماضي الذي استنفذ قوته وأدى رسالته • إن العالم مفتوح بمصراعيه ، وبها زالت جوانب كثيرة منه لم تتكشف بعد ، فلماذا هذا الهراء في أشياء استهلك أهدافها ؟ يقول بيكاسو : « لماذا التثبيت بلهفة بتلك الأشياء التي آتت أكلها ، وحقت أغراضها ؟ إن هناك أميالا من الصور تحاكي ما أنتجه هذا الفنان أو ذاك ، ولكن من النادر أن نجد شابا صغيرا يتبع طريقته الخاصة في التعبير » (١) •

هناك أشخاص كثيرون لا يستطيعون أن يؤلفوا بأنفسهم ، فمقدرتهم تقتصر على عزف ما ألفه غيرهم • إن هؤلاء لا يعتبرون فنانين وإنما صناعا وفرق كبير بين الفن والصناعة •

إن الطراز هو قمة ما يصل اليه الفنان ، حينما يعرف نفسه ، ويعرفه الآخرون ، وتصبح لغته الفنية عملة متداولة يدرك قيمتها الجمهور • وترتفع سعر العملة مع ارتفاع قيمة الفنان •

---

• (١) م • البسيوني : المرجع السابق ص ١٠٧ •



إن الطراز السفى تتطوى تحت جمهرة مثقفة كبيرة من الناس ، بينما الطراز ذو القيمة المحدودة + لا يجتذب إلا عقولا محدودة ، وهى ذات طبيعة مشابهة مع عقلية صاحب الطراز . وهناك نوعان من الطراز : أحدهما صاعد متطور ، ينتقل من مرحلة الى أخرى ، ويتغير مع نموه ، وطراز بيكاسو قد سار في هذا الاتجاه ، والثانى يتمركز حول نفسه ، ويزداد عمقا في نفس اتجاهه ، ولا يحدث تغير جوهري في المظهر أو الطابع العام ، ويتبلور الطراز نحو صفات رئيسية مميزة ، وقد اتجه هنرى ماتيس هذا الاتجاه في طرازه . وقد ترداد الناحية العقلية في طراز يغلب عليه التنظيم والتصميم السابق ، بينما طراز آخر يتجه اتجاهها رومانتيكيا ، وترداد حساسية الفنان وقيمته التلقائية . ولكن أى الطراز أفضلها ؟ هذه المسألة نسبية ويقررها الفنانون والنقاد ، ففى رأى مارك توبى مثلا أن بيكاسو وكلى يعتبران أعظم فناني عصرنا لأنهما فى اعتقاده أكثر الفنانين حرية . كما يرى أن أعمالهما تتضمن تنوعا ونظرة بعيدة ، إنهما لم يصنعا فناً يطلق نفسه داخل اختراع واحد أو رمز واحد كرسوم جدران المقابر مثلا . ويرى توبى أن ميرو ، برغم جودة أعماله ، حبس نفسه فى طراز يمكن التنبؤ به . إننا نستطيع أن نتوقع الصليبان ، والأشكال الحرة ، وهما نحن نشاهدها فى كل مرة . ويقول توبى : « لا يمكننى الجزم بما سيفعله كلى أو بيكاسو فى الخطوة

الثانية»<sup>(١)</sup> وتوبى باعتباره فنانا حديثا مجددا لا يقتنع بأصحاب الطراز من النوع الثانى الذى يدور حول نقط محددة ويتعمق فيها . إنه يعتقد فى النوع الأول الذى دائما يبهنا بكشوف جديدة غير متوقعة . ولكن وجهة نظره لابد أن نأخذها بحذر ، وبخاصة إذا كنا مربين ، إذ أن الطراز لا يصنع وإنما هو جانب من مقومات شخصية الفنان التى تلعب الوراثة جانبا كبيرا فيها . فالفنان لا يختار طرازه عن قصد ، وإنما هناك عوامل لا شعورية تقود الفنان فى اتجاه طراز دون الآخر ، وتؤكد هذا الاتجاه ظروف بيئية كثيرة ، ولذلك من الأفضل أن نتذوق كل طراز حسب اتجاهه ما دام هذا الطراز أصيلا وأميناً ، ويعكس بصدق شخصية الفنان فى حالتها المبتكرة . أما إذا فاضلنا بين طراز وآخر ، فيخشى أن تكون المفاضلة وليدة التعصب أو تؤدي الى التعصب فتحرمنا من رؤية الطرز الأخرى والاستمتاع بها . كما أنه من الناحية التربوية قد يؤدي تعصبنا الى الإضرار بطرز تلاميذنا الذين نبغض اتجاهاتهم لأسباب غير موضوعية .

---

Selden Rodman, Op. cit., p. 18. (١)

## الفصل الثالث

### مراحل العملية الابتكارية

مقدمة : لا شك أن العملية الابتكارية تمر في مراحل من التطور الى أن تنتهي بالعمل المبتكر . وتختلف بداية العملية الابتكارية عن نهايتها ، ففي الحالة الأولى تكون الأفكار كالضباب ذات معالم غير محدودة ، ولكنها تأخذ في الوضوح تدريجياً في أثناء نمو العملية وتطورها . وتختلف بداية العملية عن نهايتها لأسباب كثيرة منها : أن الفنان نفسه تتغير انفعالاته كلما ازداد تعمقاً في موضوعه وفهماً له ، وتكشف العلاقات بين كل جزء والآخر . وفي أثنان محاولته للوصول الى كسفة المبتكر ، فإنه يمر في حالات غير ثابتة من التأمل ، والتفكير ، والأنفعال ، ولكن ما أن تلهمه عبقريته بالحلول المختلفة حتى يسرع الخطى ليصل الى انتاجه النهائي . وقد اختلف علماء النفس ، والفلاسفة ، والفنانون ، والنقاد ، في تفسير المراحل المختلفة التي تمر فيها العملية الابتكارية ، فالبعض منهم يربها في خطوات واضحة ، وحدد خصائص لكل خطوة ، بينما اتجه آخرون الى معالجة العملية الابتكارية كوحدة دون تجزئ . كما أن البعض في تحديده لخطوات معينة يتغلب النهج العلمي في تحليله ، ويعطى صورة واضحة لتطور تلك

العملية من حالة الى أخرى • أما الذين لم يقتنعوا بالتجزىء  
وأكدوا وحدة العملية ، كان عامل الإلهام أهم شيء مبرز في  
تحليلهم • وهذا النفر الأخير رأى أن العمل الفنى بدون  
إلهام لا يعتبر فى الحقيقة عملاً مبتكراً • وأدرك أن فى  
الإلهام اللحظة التى يولد فيها العمل الفنى بكامل كيانه ، أما  
الخطوات السابقة واللاحقة إن هى إلا وسائل تنفيذية أقرب  
الى الصنعة منها الى أى شيء آخر •

ويحيرنا تفكير علماء النفس والفلاسفة ، كما تحيرنا اتجاهات  
الفنانين أنفسهم التى تتعدد بتعدد مذاهبهم وشخصياتهم •  
ومما يزيد المسألة تعقيدا ، أن بعض الفنانين فى كتاباتهم  
يشيرون لا الى ولادة عمل من أعمالهم ، بقدر ما يوضحون  
انبثاق الاتجاه العام الذى على أساسه خاضوا فى انتاج  
سلسلة للأعمال المبتكرة التى اشتهروا بها فى العالم • واتجاه  
مثل هؤلاء الفنانين يزيد المسألة تعقيدا ، لأن مفهوم الابتكار  
حسب اتجاههم هو فى سلسلة الأعمال المتتابعة ، وفى تغيرها  
وتطورها أكثر من وجوده فى عمل فنى واحد من أعمالهم • وتبدو  
الحيرة أكثر حينما نتبين أن بعض الأشياء التى أثارت فنانا أو  
آخر ، وكان لها قيمة فى حياة كل منهما ، لا يستطاع إتخاذها  
كقاعدة على أساسها يمكن أن ننصح الفنان الناشئ بأن يخوض  
فى اتجاهاته ما خاضوه ، وأن يتأثر بما تأثروا به ، ليصبح

مثلا أصبحوا : فنانا مرموقا • فالمسألة إذن التي نتعرض لها في هذا الفصل ، هي محاولة استنتاج دلائل مرشدة لهذه العملية على الرغم من صعوبة الوصول الى قرار محتم يؤكد ضرورة اتباع نهج معين ومع ذلك يمكننا أن نسير مع بعض الفلاسفة والمفكرين ، ونقول : إن أى فكرة لا تأتى فجأة ، وإنما لابد أن يسبقها تحضير ، وهناك ظروف تعد مواتية أو غير مواتية ، تسمح ب بروز الفكرة ونضجها ، أو باغفالها وهدمها ، أما إذا ما نضجت الفكرة ، ووجدت الظروف المواتية ، فإنها ستنتهى الى شكل معين له قيمته • إننا إذا أخذنا بوجهة النظر هذه ، فمن اليسير أن نتأمل بوجه عام خط سير العملية الابتكارية ، إن التسليم بأن نتجية العملية الابتكارية لا تعرف من قبل ، وأنها تختلف عن بدايتها ، يوصلنا الى مناقشة خطواتها في اطار العقلية الحديثة ، لا عقلية عصر النهضة •

هناك فرق بين أن يكون الانتاج الفنى مجموعة إضافات ، وذو بداية شبيهة بنهايته ، وبين أن يكون العمل الفنى سلسلة من التحولات ، ونظاما متتابعاً من التغير ، وقد يحطم فيه الفنان ما بدأه ويغيره تغيراً جذرياً ، فيصل الى شئ لا يعرف مصدره • فى هذا الإطار الأخير يمكن مناقشة الخطوات العمامة التي توضح الاتجاه الذى تسير فيه العملية الابتكارية من بدايتها الى نهايتها •



**التحضير (preparation) :** ويقصد بالتحضير كل ما يقوم به الفنان من دراسات ، ورسوم تمهيدية ، واستطلاع ، وملاحظة ، وقراءة ، وزيارات ، وفحص للطبيعة ، والتسجيل الأولى بمختلف وسائله للوصول الى تحديد معالم البناء الذى سيتجه الى تشييده إن التحضير ما هو إلا خطوة بحث ، أما ماهية هذا البحث وكنهه ، فمسألة متوقفة على المشكلة التى يعالجها الفنان ، وعلى اتجاهه المميز فى التفكير . ومن الصعب أن نذكر قواعد معينة فى هذا الصدد ، ولكن يمكن القول بأن بعض الفنانين يبدأ بوضع رسم تمهيدى (sketch) للوحة الذى سينتهى إليها ، أو للتمثال الذى سيصنعه ، وهذا الرسم التمهيدى يعتبر عادة بمثابة الخطوط العريضة غير الواضحة للشكل النهائى . إن كثيرا من تفاصيل هذا الرسم تحتاج الى بحوث مختلفة : فقد يضطر الفنان الى عمل دراسات من الطبيعة ، من نبات أو حيوان أو انسان وقد يضطره الموضوع الى دراسة أثر تاريخى ، فيروز المتاحف ، ويفتح كتب الآثار ، وينقل نقلا مدروسا تفاصيل بعض الأجسام ، وقد ينزل الى الأسواق إذا كان موضوعه عن الحياة ، ويشاهد تراحم الناس وتجمعهم فى الشوارع وأنواع ملابسهم ، وأشكال حوانيتهم ، ومظاهر المبانى ، الى غير ذلك . إتنا لا ندرى أى جهد سيتطلبه موضوع معين من الفنان فى تحضيره ، ولكن مصادر التحضير عادة لا تخرج عن دراسة الطبيعة .

وتأمل التراث الفنى المتصل بالموضوع ، وتحليل أصول الصنعة المرتبطة بالتنفيذ ، وفهم معلومات حديثة تاريخية أو فنية عن الخامات ، والأدوات ، وطبيعة الموضوع ، الى غير ذلك كل هذا قد يستغرق شهرا أو شهرين ، أو أكثر أو أقل حسب الوضع الذى يعالجه الفنان • المهم أن التحضير خطوة دراسة ، واستعداد ، وإلمام بكل ما يُمكّن الفنان من الخوض فى ابتكاره مستندا الى خطى راسخة •

وللتحضير ترجمة أخرى اذا تأملنا فكرة تواصل الخبرات ونموها ، فكل ابتكار قد يصل اليه الفنان يعتبر تحضيرا لابتكار آخر أرقى منه ، كما أنه فى الوقت نفسه يعتبر ثمرة لابتكار سابق ، والانسان عادة لا يقتنع بسهولة بما يصل اليه ، فالأقتناع التام والرضى الكامل قد يؤدي الى عدم النمو ، وانتهاء التطور ، بل فى الحقيقة الى توقف الحياة •

وهناك معنى آخر للتحضير يتضمن البحث والاطلاع على ما أنتجه السلف من الفنانين فى الناحية التى يعالجها الفنان ، وذلك لا لتقليد هذه الأشياء ، وإنما لهضم ما تحمله من قيم بقصد الإضافة إليها والتطور بها • قد يفيد الفنان أحيانا أن يجد دفترًا فى متناول يده يسجل فيه كل ما يطرأ من أفكار فى فترة التحضير ، حتى لا تضيع أجنحة وتطير ، فأى

فكرة عارضة قد يكون لها قيمة في الخطوات التالية • وقد سمعنا أفكارا كثيرة حول أساليب الفنانين في التحضير ، فقد استطاع بيكاسو عام ١٩٣٧ أن يقيم في باريس معرضا للوحته المشهورة « جرنیکا » ، وعرض بجوارها عددا غير محدود من الدراسات التمهيديّة لهذه اللوحة الكبيرة ، حتى أن بعض تلك الدراسات يمثل قيما متكاملة في حد ذاتها • فالحصان الذي أصيب في اللوحة وأخذ في التآلم رافعا شفّتيه وكاشفا عن أنيابه التي تصطك نتيجة للألم ، قد قام بيكاسو بمحاولات عديدة لرسم هذه الرأس ، ورأس الثور ، وغير ذلك من الأجزاء التي ظهرت متكاملة في اللوحة النهائية • وقد رأينا في أعمال ليوناردو دراسات كثيرة للخيل في أوضاع مختلفة • كما سمعنا عن تيرنر (Turner) (١٧٧٥ - ١٨٥١) أنه كان يروق له أن يربط نفسه في صاري المركب في أثناء هياج البحر ليسجل في دراساته منظرا لهذا الهياج • وشاهدنا اهتمام هنري مور (Moore) (١٨٩٨) بجمع الزلّط والمواقف وتأملها كنوع من الدراسة التحضيرية التي سبقت إنتاج بعض تماثيله •

وفي العصر الحاضر الذي يسرّ للفنان وسائل عديدة للدراسة مثل : الكاميرا ، والفانوس الشحّري ، والميكرو سكوب ، والعدسات المختلفة ، لا شك أنه جاء بوسائل تساعد تمكن

الفنان من زيادة الدراسة والتعمق • وبالنسبة للفنان الحديث ، تأخذ خطوة التحضير مظاهر مختلفة ، كما تتضمن معانى جديدة • وليس من المستطاع التحدث عن هذه العملية كشيء ثابت ، فالتحضير يتبع دائماً الهدف الذى يسعى الفنان لتحقيقه ، وترتبط الدراسة بهذا الهدف ، حتى أن من الأشياء التى جربها الفنانون الحديثون فى خطوة التحضير ، التأليف بين خامات مختلفة وابتكار خامات جديدة للتعبير ، وقد رأينا محاولات استغلت فيها قصاصات ورق الجرائد ، وسمارة الخشب ، وشاهدنا تجارب فى استخدام الأسمنت والجبس والرمل فى التصوير ، والسلك والحديد فى النحت • وبعض الفنانين استخدام الورق الفوتوغرافى الحساس لإحداث تأثيرات مختلفة • ولذلك لم تعد خطوة التحضير فى العصر الحديث مقيدة بأى قيد ، فهى واسعة وترتبط بفهم الفنان وهدفه ، وتطور الذوق السائد فى العصر •

**الحضانة :** وتتم العملية الابتكارية بعد مرحلة الدراسة والتحضير فى مرحلة جديدة أطلق عليها العلماء الحضانة (incubation) • وهى تمثل فترة انتقالية بين التحضير وبروز الفكرة ، وفى هذه الفترة تختمر الأفكار والآراء ، وتنتصر الخبرات القديمة ، ويقلب الفنان ماضيه موجهاً طاقته بطريق لا شعورى نحو الاتجاه الجديد •

إن فترة الحضانة محفوفة بالأسرار ، وهي لغز حير  
المفكرين ، إذ أن خلالها تثبت الأفكار بسر خفى لا يستطيع  
تفسيره منطقيا . وأهم ما يمكن أن يقال في هذه الفترة أن  
العقل يبحث بعمق ويحرس الأوضاع ، ويحاول أن يحرك  
العلاقات ، ويقابل القديم بالجديد ، والماضي بالحاضر ، ويعيد  
تشكيل الخبرة مستبعدا الاتجاهات التي قد تعطل العملية  
الابتكارية ، ويؤكد العمليات الأخرى التي تساعد على نموها .  
وفي فترة الحضانة يجمع الفنان بطريق مستور شتات موضوعه ،  
ويحاول أن يستخرج الحكمة أو الوجهة الجديدة .

وفترة الحضانة تستغرق زمنا يختلف من مشكلة الى  
أخرى ، ومن شخص الى غيره ، فقد تطول هذه الفترة أو  
تقصر حسب كثير من الملائمات والعوامل التي يمر فيها  
الشخص المبتكر ، ويبدو أن الفنان قد نسي موضوعه تماما  
حتى أنه لا يكاد يتذكره بطريقة شعورية ، ولكن العقل  
اللاشعوري دائم العمل ، وفي مجالات مناسبة مرتبطة  
بالموضوع ، أو غير مرتبطة ، قد تلوح الحلول ثم تختفى ، أو  
تستثار وهي أشبه ما تكون بأحلام اليقظة ، وقد تستدعي  
خيالا جامحا غير مقيد . وفي فترة الحضانة لا تختبر الأفكار  
فحسب ، بل تسعى لأن تؤتى ثمارها وعلاقاتها الجديدة ، وتتم  
الفاكحة في الفترة الشبيهة بالحضانة لتنتقل من الخصار غير



الناضج الى اللون الحقيقي للثمرة الذي يعطيها معالمها الحقيقية ،  
ورب فكرة قد تلوح لشخص فتستأثر باهتمام الجماعة وتعيش  
فترة الحضانة في تجاربها ، وتتضج هذه الفكرة تدريجيا  
بشكل أو بآخر مع كل فنان ، حتى تنتهي الى مدرسة فنية  
مميزة . وقد تكون الحضانة فردية خالصة وتستأثر من الفنان  
بجهده واهتمامه .

ومهما قيل في شرح هذه الخطوه ، ستظل محاولة فهم  
ما يحدث فيها غامضة ، ولكنها مرحلة هامة ، إذ من خلالها  
تتولد الشرارة التي تنتج الإلهام ، وهي الخطوة التالية لفترة  
الحضانة .

**لحظة الإلهام :** وتنتهي الحضانة عادة بأن الشخص  
يحس فجأة بشرارة تحمل له العضلة التي يقابلها ، وتجعله  
يدرك العلاقات المختفية ، ويعثر على الروابط المفقودة . وقد  
تحدث فترة الإلهام فجأة وبدون سابق إنذار ، وفي أثناء  
حالات يكون الانسان فيها غارقا في نشاط مختلف كل الاختلاف  
عن طبيعة العملية الابتكارية التي هو بصدها ، كأن يكون  
في دورة المياها ، أو نائما ، أو في دار للعرض ، أو راكبا إحدى  
وسائل المواصلات ، أو يتحدث مع صديق في خلوة . وترتبط  
خطوة الإلهام بنظرية الجستالت فيما سموه حل المشكلة

دفعة واحدة بطريق البصيرة أو الإلهام . وقد أجريت تجارب عديدة في نظرية الجشتالت (١) تدعم فكرة الإلهام وظهور الحلول فجأة بدون مقدمات طويلة ، وكانت أهم هذه التجارب على القردة . ويحدثنا برنراند رسل عن كيف يبدو اليه الكتاب الذى يؤلفه ككتات لا رابط بين أجزائه ، ثم فجأة وبطريق الإلهام يتضح له هذا الرابط المفقود والذى يجعله بعد ذلك يرى وحدة المؤلف والصلة بين كل جزء والآخر فى ترابط محكم وبعد أن يتكشف هذه الصلة يبدأ فى إخراج الكتاب بصورته النهائية ، كما لو كان ينفذ شيئاً واضحاً مرسوماً ، فالإلهام يمثل لحظة تكشف الروابط المفقودة ، وحل كثير من المشكلات المعقدة .

إن أرشميدس لم يكن وحده حين هرع الى الشارع قائلاً : « وجدتها ، وجدتها ! فان الإلهام الذى جاءه فجأة يمثل الشرارة التى تحدث فى العملية الابتكارية فى حالات الفنانين ، والكتاب ، والعلماء مهما اختلفت موادهم التى ينشغلون بها . وهناك دلائل كثيرة تشير الى أن الأصول الفنية وحدها غير مدعمة بالإلهام ، لا تنتج إلا شيئاً ميتاً أو بارداً لا حرارة فيه ، ولا يستطيع أن يصل الى قيمة كبيرة . إن

---

(١) راجع للمؤلف الفن والتربية . القاهرة : دار المعارف ،

الأصول والمهارات الفنية يمكن أن تؤدي عوانا كبيرا كخادم في العملية الابتكارية ، ولكنها حينما تغطي وتسود ، تفقد العمل المبتكر أصالته وحيويته • ولعل المربي الذي يعلم تلاميذه أصول الصنعة والمهارات المختلفة في الكتابة ، أو في أنواع الفن التشكيلي يسائل نفسه : « ما فائدة هذه المعلومات عن الأصول الفنية ، وما العبرة من تلك المهارات التي نحاول إكسابها للمتعلم ، اذا لم يكن لديه شيء يريد أن يكتبه أو يعبر عنه ؟ » إن المعلم المبتكر هو الذي يسائل نفسه : « أليس من الأفضل أن أنمي أفكار التلاميذ الأصلية وأتبعهم بدل أن أغرقهم في قواعد وفي قوانين لا يحسون قيمتها ، أو يجدون نفعا فيها ؟ » وقد اقترح جريزولد (Griswold) أن يقدم معلم الموسيقى كبار المؤلفين أمثال : بيتهوفن (Beethoven) ( ١٧٧٠ — ١٨٢٧ ) ، وبراهمز (Brahms) ( ١٨٣٣ — ١٨٩٧ ) ، وتشايكوفسكى (Tschaikovsky) ( ١٨٤٠ — ١٨٩٣ ) ، وموزار (Mozart) ( ١٧٥٦ — ١٧٩١ ) ، وغيرهم من الشعراء والكتاب ، يقدم هؤلاء على أن لهم أساليبهم الخاصة التي اتبعوها في التعبير • يعرض المعلم على تلاميذه هذه الشخصيات المختلفة ليقارنوا بين بعضها والبعض الآخر ، ويكشفوا لأنفسهم المبادئ والأسس الابتكارية التي انطوت عليها ابتكاراتهم • يساعد المعلم تلاميذه ليتذوقوا بعض القيم من هؤلاء العباقرة ويستنتجوها بطريقتهم حتى يمكنهم الاستفادة منها • يذكر

بعض الكتاب أشياء كثيرة عن كيف يعزل الفنانون أنفسهم في صوامعهم حتى لا يحسوا بالضوضاء الخارجية ، وفي هذه اللحظات الانعزالية يتولد الإلهام الذي يلعب دوره في التأليف . يقال إن بيتهوفن كان يعزل نفسه تماما ، وكان أحيانا يجوب الغابة محركا رأسه وهو يدندن ألحانه غير واع بما يدور حوله ، وكان الغرباء الذين يحفون به ينزعجون من رؤيته على هذه الحال ، ويسرعون الخطى نحو الابتعاد عن هذا الرجل الذى يبدو مجنونا . ويقال إن براهمز ظل يعمل في سيمفونيته الأولى نحو إحدى وعشرين سنة قبل أن يسمح لها بالنشر . كما أن روبرت لويس ستيفنسن (Robert Louis Stevenson) ( ١٨٥٠ — ١٨٩٤ ) قبع مقالاته نحو عشرين عاما قبل أن يسمح للجمهور أن يراها . وفي كل حالة من هذه الحالات ، إننا نشاهد الإلهام الأصيل مدعما بالمهارة الكبيرة والعمل الدائب . ولا ينبغي أن يظن الانسان أنه يستطيع أن يخلق شيئا ذا قيمة إذا كان سيسمح لإلهامه العابر بالزوال . إن أى فكرة تأتى بطريق الإلهام تصبح ذات قيمة إذا انكب عليها الانسان وحاول أن يخرج منها شيئا . ويحدثنا روبرت لويس ستيفنسن عن كتابه المشهور دكتور جيكل ومستر هايد :

---

F. H. Griswold Creative Power, The Phenomena (1) of Inspiration. Philadelphia : David Mckay Company, 1939. pp. 13 - 33.

( م ٦ — العملية الابتكارية )

« كنت أحاول منذ زمن طويل أن أكتب قصة عن هذا الموضوع ، وأن أجد جسماً أو وسيلة للتعبير عن إحساسى العميق بشخصية الانسان المزدوجة والتي تظهر في كثير من الأحيان وتشغل عقل كل فرد مفكر • إننى كتبت قصة صاحب المسافر (The Travelling Companion) ، التى أرجعها الى " المحرر لأنها انتاج عبقرى وغير ملائمة ، وقد حرقتهما فى يوم ما على أساس أنها ليست عملاً عبقرى ، وإنما مهدت الطريق لبروز شخصية جيكل •• وقد أخذت فى يومين طويلين أشغل مخى بخطة ما ، وفى الليلة التالية حلمت بالمنظر من النافذة ، وقد بدا لى المنظر يتشطر نصفين : فلاح هايد الذى إتجه نحو جريمة ما ، وقد أخذ البودرة وتحول فى وجه الذين كانوا يتابعونه • أما بقية القصة ، فقد تمت فى حالة من اليقظة والوعى ، هذا على الرغم من اعتقادى أننى ما زلت ألح فيها روح أشباح لا واعية » •

« إن معنى القصة ينتمى فى الحقيقة الى " ، وقد عاش فترة طويلة فى حديقتى فى أدونس ، فقد حاولت عبثاً أن أخلق شخصية تلو أخرى ، وفى الحقيقة أننى شككت معظم الجانب الخلقى الذى قوبل بأسوأ حظ ، والأشباح التى ساعدتني لم يكن لديها أى ذرة مما نسميه ضميراً • كانت كل الأوضاع من تصميمى ، كذلك الشخصيات • انحصرت الأفكار التى



أوحيت الىّ في ثلاث مناظر ، وأصبحت فكرة التغير الاختياري  
الرئيسية ملزمة • وهل يمكن أن أعتبر كريماً بعد أن أبحث بحرية  
وبنوع من التقدير لمصدرها في خيالي الذي كان لمعاوني  
اللامرئيين فضل في بروزها ؟ هل أكون كريماً لو أننى أغفلت  
تلك القوى اللامرئية أمام النقّاد ؟ إننى أستطيع أن أقول وأنا  
مستريح ، إن المساحيق التي انتقدها الكثيرون ليست من  
نسجى ، وإنما هى من صنع معاونى اللاشعوريين » (١) •

ويظهر من كلام ستيفنسن ، أن الفكرة التي برزت لديه  
والتي كانت النواة لقصته المشهورة دكتور جيكل ومستر هايد •  
اتخذت فترة حضانة طويلة ، وقام المؤلف بمحاولات في اتجاه  
نفس النسق ، ولكن الفكرة الأصلية تولدت بطريق الإلهام  
وبدوافع لا شعورية ، وخرجت في شكل مذهب سجل لنا  
ازدواج الشخصية • ورفع فكرة الازدواج الى قصة  
لها قيمة عالمية ، إذ أنها تشرح لنا في صميمها  
كيف يجابه الانسان المجتمع بوجه مبتسم بشوش ، في  
الوقت الذي يضر فيه وجهها آخر مليئاً بالمر والخديعة وقوى  
الشر • وما قاله ستيفنسن عن القوى الخفية التي تساعد ،  
إنما تشير بصراحة الى الجانب المستور في العملية الابتكارية ،  
حيث تلعب خيالات كثيرة ترتبط بماضى الفنان في إيجاد

العلاقة الجديدة التى يدور حولها تأليفه واختراعه • وما الإلهام إلا اللحظة التى تتجمع فيها خيوط الماضى موجهة نحو غاية واضحة فريدة ، فحينما يدرك الانسان بالإلهامه علاقة جديدة ، إنما يعيد تنظيم ماضيه بطريقة موجهة نحو الهدف الذى يسعى اليه من تأليفه •

وقد رأى كثير من النقاد وعلماء الجمال ، أن الإلهام هو محور العمليات الابتكارية والجمالية ، حتى أن تلك العمليات إذا خلت منه تتحول الى جوانب ميكانيكية رتيبة لا حيوية فيها • وقد ذهب بندتو كروتشى (Benedetto Croce) فى كتاباته الى الأخذ بفكرة أن الفن عملية إلهام • ويعلق غيره من الكتاب على الإلهام أهمية كبيرة ، إذ يرون فيه اللحظة التى تولد فيها عملية الخلق ذاتها ، ولا يهم فى هذه الحالة إذا كانت خامة الفنان هى الألوان ، أو الألفاظ ، أو الأنغام ، حينما يغرق فى التأليف وتظل مشكلاته تطارده وتقلق راحته • إنه لا يجد سبيلا الى الاستقرار إلا إذا نزل عليه الوحي ، أو جاءه الإلهام بتلك الحلول الفريدة للمشكلات الفنية التى يعانيتها ويريد أن يجد لها مخرجا •

إن لحظة الإلهام لا تخضع لتفسير منطقي ، إذ أن حدوثها فى كل حالة يأخذ شكلا مغايرا للحالات الأخرى ، كما أنها ترتبط بشخصية الفنان ارتباطا وطيدا ، وتتنوع فى ظهورها

حسب الملبسات والظروف التى يخوضها الفنان فى تأليفه .  
إن الإلهام هو أغرب لحظة فى عملية الخلق لأنه من العسير  
التكهن به ، وحدوثه كثيرا ما يتم فى أوقات غير متوقعة ، وفى  
ظروف قد لا تتفق مع ظروف العملية الابتكارية . إن الفنانين  
الذين يحلمون ، يترحلون على الجليد فى الصيف ، ويستحمون  
فى البحار فى الشتاء ، أى أن فترة الحضانة التى يعيشونها  
قد لا تلازمهم الى وقت مغاير له ظروفه وطبيعته التى تختلف  
عن ظروف وطبيعة العملية الابتكارية التى يخوضها الانسان  
بشكل منطقي .

**الصياغة والتهديب :** وبعد أن تتضح لحظة الإلهام ويدرك  
الفنان ما هو بصدده ، تبدأ الصورة تتضح ويظهر للفنان  
ما هو مقبل عليه ، فيتولى تنفيذه خطوة خطوة وهو أقل عناء  
مما سبق . إن كل ما يحاول أن يفعله الآن هو إحكام الروابط  
بين العلاقات ، وتهذيب هذه العلاقات بحيث يختفى منها  
النشاز ، وتظهر فى النهاية متوافقة متحدة . وفى لحظة الصياغة  
هذه تختفى المعالم كلها التى أستقى منها الفنان وحيه  
فى التعبير ، إذ أن هذه المصادر قد ذابت وتشكلت ، وأخذت  
طابعا جديدا يخالف كلية البداية التى بدأ منها الفنان .

وتتم عملية التهذيب على أساس استبعاد العلاقات غير  
الأساسية ، وتأكيد الأساسية منها ، وإزالة الخدوش والعوامل

العارضة ، وتأكيد القيم الدائمة • هي استخلاص التعبير مباشرة ليؤدي دوره دون استناد الى عوامل خارجية • وتدخل في الصياغة عادة كل أصول الصنعة والمهارات المختلفة • وتتطلب كل صياغة مهارات معينة لإتمامها ، ولا يمكن الحزم بنسوع المهارة الذي تتطلبه الصياغة ، إذ أن كل صياغة يلزمها نوع معين من المهارة قد لا ينفع في حالة صياغة أخرى ، ولذلك لا يستطيع الكاتب أو المؤلف أن يستعير صنعة فنان آخر ، فان ذلك لا يساعد على نضج العملية الابتكارية أو تمامها ، فان مثل هذه الاستعارة تناقص في طبيعتها أسس الابتكار • وحينما يستعير الفنان صنعة فنان آخر ، فان تلك الصنعة إما أن تكون متوافقة مع نوع التعبير ، ففي هذه الحالة يهضمها الفنان وتساعد في إبراز تعبيره ، أو أن تكون منافية لهذا التعبير ، فتظهر متناقضة معه وينتهي التعبير بلا تكامل •

ومرحلة الصياغة لا تعنى الإضافات العارضة أو اللمسات التي يحكم بها الفنان تعبيره ، فالمعنى الأصلي في الحقيقة هو الوصول بحالة الاندماج الى أرفع مستوى يستطيعه الفنان بحيث لا يمكن للرأي أن يتعرف على مصادر العناصر التي استقى منها هذا الفنان تعبيره • وفي الأحوال التي يسهل على الرأي التعرف على تلك المصادر ، فان العمل الذي ينتجه الفنان لا يعتبر مبتكرا ، بل يعد مجموعة إضافات ملصقة

بعضها بجوار البعض الآخر وينعدم فيها الكل . ولقد ذكر لنا هليون (١) (Helion) ( ١٩٠٤ ) في حديثه عن إنتاجه ، أنه يرغب في أن يصل به المستوى الذي لا يمكن فيه للرأى أن يتعرف على مصادره ، وهو بتفكيره هذا أوضح دور التهذيب في العملية الابتكارية كلها . والواقع أن العمل الفنى بعد لحظة التهذيب تظهر له سحته ، أو ملامحه ، فيبدو كالكائن الحى يشع معناه ، ويفرض شخصيته ، غير معتمد على أى وسائل غير العلاقات المحكمة ، والمعانى التى استطاع الفنان أن يضمنها فى هذا العمل .

وليس هناك مواصفات خاصة يمكن أن تفرضها على الفنان لنلزمه بمظهر معين من مظاهر التهذيب . فنعمومة اللمس ، وإحكام الصقل فى بعض الصالات ، قد يتناسبان مع فنان نزعته كلاسيكية محافظة ويميل الى الدقة ، وما تتلاءم معه فى هذه الحالة يختلف كلية عما ينفع فنانا مثل فان جوخ ، اعتمد تصويره على ضربات متلاحقة من الفرشة ظهرت فى نظام تناسب تاما مع طبيعة تعبيره . والنعمومة ، والدقة ، والصقل ، التى قد تهذب عملا كلاسيكى الطابع ، قد تقسد فى نفس البرقت عملا تأثريا ، أو آخر تعبيريا ، أو تجريديا . ولذلك فان تهذيب الفكرة وصقلها ، وإيضاحها بشكل محكم فى النهاية ،

---

(١) انظر للمؤلف : آراء فى الفن الحديث ، ص ١٢٤ .



مسألة تعتمد في الحقيقة على طبيعة شخصية الفنان ، وعلى حالته النفسية ، وعلى نوع تعبيره كما تعتمد على الأسلوب الذى بنى به عمله الفنى . وفى الحقيقة من الصعب فصل عملية الصياغة عن التهذيب ، فقد يسيران جنباً الى جنب وتعتبر احدهما نتيجة للأخرى ، وعلى ذلك فان التهذيب والصياغة قد يعنيان شيئاً واحداً ، وبخاصة حينما نقر بحتمية الطابع النهائى للعمل الفنى .

**النهاية والبداية :** يمكن أن نستنتج من التحليل الذى تقدم كثيراً من الأمور ، وأهمها أن البداية التى يبدأ بها الفنان تختلف كلية عن النهاية التى ينتهى اليها . معنى ذلك أن الفكرة الأولى تعطى إحياء أولياً ، ولكنها لا تلبث أن تتطور وتنمو وتأخذ لحماً ودماً جديداً هو الذى يظهر لنا بشكله المميز فى نهاية العملية . فالبداية لا يمكن أن تشابه النهاية بأى حال من الأحوال ، وما يثبت ذلك أن الفنان حينما يبحث ويجد فى العملية الابتكارية ، تتكشف له جوانب كثيرة لم يكن ليدرك بها لو أنه لم يخض تلك العملية ، فالأبواب المغلقة التى تفتحت ، والنوافذ التى دخل منها الضوء ، جعلته يكتسب رؤية جديدة طورت أشكاله ومادته الأولية الى عديد من العلاقات ذات القيم التشكيلية المختلفة ، وطالما أن هذا الفنان ملئ بالحساسية ، فان انفعالاته ستتغير وتتشكل تبعاً لاتساع أفقه ، ونمتو

إدراكه ، ولذلك لا يستطاع إطلاقاً التكهّن بنتيجة العملية الابتكارية قبل الخوض فيها ، لأن معرفة النهاية قبل البداية معناه تحول العملية كلها الى ناحية آلية وانعدام الابتكار .

ومن الفنانين كثيرون يحاولون جاهدين أن يخفوا محاولتهم الأولى ، حتى لا تظهر في العمل النهائى وتشعر الرائي بضعف المستوى . ويقول هليون : « إنى أزيل كل آثار المحاولات العشوائية من صورتى ، حتى لا أضع أخطائى موضع المؤاخظة ، عن طريق آثارها التى يمكن أن تعبر عن بعض فشلى (١) » . فكلّامه هذا يبين بوضوح أهمية تكامل النهاية وتلاشى كل الأخطاء والتجارب الأولى التى لو أنها ظهرت لأضعفت من كيان المستوى النهائى . إن النهاية لابد أن تذوب فيها كل التفاصيل ، وكل التجارب الأولية التى عاناها الفنان ، وحينما تظهر للكل الجديد سحنته وشخصيته ، فانه يصبح كالكائن الحى له القدرة على أن يثبت وجوده ، وينقل للناس ما يحمله من قيم ومعانٍ عامة .

ان اختلاف نهاية العملية الابتكارية عن بدايتها يمثل فى الحقيقة سرّاً من أسرار الحياة التى يعيش فيها الانسان ولا يدري ماذا يكسب غداً ، أو باي أرض يموت . فهذه الحكمة

---

Ibid, p. 42. (1).

التي جعلت رزق الانسان في السماء ونهاية حياته أمراً غير معلوم ، إنما تعطى صورة عامة يمكن أن تنعكس في طبيعة عملية الخلق التي هي انعكاس للحياة نفسها . فالمبتكر يقوم بمنامرته ولا يعرف الى أين يتجه ، وفي سيره نحو تحقيق هدفه يشكل نفسه ، ويستفيد من تجاربه وتجارب غيره . وكلما توسع أفقه ازداد عمقاً في كشف خيط من هذا الكون المجهول الذي يخفى سره عليه وعلى غيره من بنى البشر . فالبدائية في العملية الابتكارية قد تبدأ بالمألوف ، ولكن النهاية تكشف شيئاً غير مألوف . إنها تكشف خيطاً ضئيلاً من هذا السر الكبير الذي يعيشه البشر . ولذلك هم يستمتعون بخلق الفنان لأنه أصبح رمزاً لهم جهده ودأبه على كشف المستور . فهو يريحهم لا شعورياً بكشفه وابتكاراته . ولذلك لو أن نهاية العملية الابتكارية كانت شبيهة بالبداية ، فإن عملية الكشف عن المجهول تتلاشى ويصبح العمل الذي ينتجه الفنان في هذه الحالة لا قيمة فيه ، لأنه يردد مظاهر من الأشياء يعرفها الناس من قبل ويألفونها بطريقة دارجة ليس فيها معنى ابتكاري أصيل .

أمثلة إيضاحية : دخل أحد الزوار على مايكل أنجلو ، الذي كان يحاول الانتهاء من أحد تماثيله ، ثم علق قائلاً : « إننى رأيتك عاطلاً منذ فترة ، ألا تقوم بشيء ذي قيمة في الوقت

## — الفن —

الحاضر ؟ » فاطرق ما يكل آنجلو برأسه ناظراً اليه في دهشة بعد أن رفع يده من على التمثال الذي كان يضع فيه لمساته الأخيرة : « إنتى لم أكن عاطلاً إطلاقاً • انتى لمست هذا الجزء ، ونعمت ذاك ، ولينت هذه التفاصيل ، وأبرزت تلك العضلة • إنتى أعطيت الشفتين تعبيراً أكبر ، كما أضفت قوة لهذا الطرف » • فقال الزائر : « حسن ، ولكن كل هذه توافه » • فأجاب مايكل آنجلو : « ربما تبدو كذلك ، ولكن هذه التوافه هى التى تصنع الكمال ، والكمال ليس شيئاً تافهاً » •

ويظهر من حديث مايكل آنجلو أن اللمسات الأخيرة التى يضيفها لالانتهاء من تمثاله ، هى التى تصل بانتاجه الى مرحلة التهذيب ، والتى تجعل انتاجه يبدو فى نهايته محكماً • وما يقوله مايكل آنجلو إن هو إلا قول قريب الشبه مما قاله هليون ، فهليون الذى أراد أن يخفى أخطاءه التى قد يظهر فيها موضع الزلل ، إنما يقوم بعملية تهذيب لابتكاره ليصل الى مرحلة الكمال ، أما مايكل آنجلو فى عملية التهذيب ، فلم يتحدث عن الأخطاء بقدر ما تحدث عن الكمال ، وهى الصيغة التى تندمج فيها كل التفاصيل ويظهر العمل الفنى وله وحدته وطابعه المميز ، فلمسات مايكل آنجلو الأخيرة تخفى بلا زيب النقائص التى قد تؤثر على تكامل العمل الفنى ذاته • وقال بيكاسو : « إنتى أريد أن أصل الى المرحلة التى لا يستطيع فيها كائن من كان

أن يعرف كيف تصنع أى صورة من صوري» (١) • فكلامه هذا يشير أيضاً الى أن العملية الابتكارية نحتاج في ختامها الى غلق النقاب على سر تلك العملية حتى لا يكشف أحد هذا السر • وبيكاسو يلتقى مع مايكل أنجلو ، ومع هليون في البحث عن الكمال الذي تتلاشى في طياته كل العيوب ، وكل ألوان التحضير ، وكل المحاولات العشوائية • ويحكى أيضاً عن سيزان أنه كان يجوب الحقول يصور بفرشته المناظر الخلابة التي أثارته ، ولكنه لم يكن يقتنع بانتاجه فكان يتركه خلفه ، وهو باتجاهه هذا سواء كان واعياً به أو غير واع ، إنما مثل في ابتكاره البحث عن الكمال الذي يوضح فكرته ، وكل ما كان تحت يديه لم يكن مقنعاً في نظره ليحقق فكرة الكمال التي كان ينشدها •

وعلى الرغم مما ذكر آنفاً لشرح أصول العملية الابتكارية وخطواتها ، إلا أنه يعتبر مجموعة من التعميمات التي لها صحتها لو اعتبرناها ككليات ، ولكن حينما ندرس حالة كل فنان على حدة ، سنجد أن لكل نهجه الخاص الذي يتبعه ، وسيبدو لنا الفنانون وكأنهم في تناقض بالنسبة لشكل العملية الابتكارية التي يزاولونها • فإذا كنا قد أكدنا أن ظهور الفكرة الابتكارية يسبقه عملية تحضير ، فإن شكل هذا التحضير ونوعه سيختلفان



حتماً في حالة كل فنان ، وفي الوقت الذي يعرض لنا أحد الفنانين رأياً يؤكد فيه أن التحضير عملية رئيسية بالنسبة له ، وأنه لابد أن يؤدي بعض الرسوم الأولية وبعض الدراسات التحضيرية التي تسبق ولادة الفكرة ، وبدون هذه الدراسات والتحضيرات ، لا يمكن للفكرة أن تظهر أو تتضح ، فهناك فنانون آخرون لا يرسمون أى تخطيطات تحضيرية من النوع المألوف ، وقد يستتكرون هذه الخطوة إطلاقاً ، ولكن سنجد أن ما سميناه تحضيراً يقابل عندهم عمليات أخرى غير الرسوم التمهيدية ، أو الكروكيات ، أو الدراسات الأولية . ويمكن تحليل ما قاله اثنان من الفنانين في هذا الصدد ، لنتبين الفروق الجوهرية في إدراك معنى التحضير عند الفنان والصورة التي يتم عليها .

فقد سئل ستيوارت ديفيز : « ألا تقوم برسوم تحضيرية ؟ » فأجاب : « إنى أخطط عديداً من الرسوم التحضيرية ، ولكن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع ، عملية تستغرق أسابيع بل شهوراً . إنى أستخدم الأسود والأبيض في الرسوم التحضيرية ، وفي الخطوة التالية أضع الرسم الأسود والأبيض على اللوحة ، ثم بعد ذلك أحدد المجالات الكبرى بالألوان » (١) .

ويظهر من كلام ديفيز ، أن التحضير بالنسبة اليه عملية جوهرية وتستغرق فترة تطول أو تقصر ، وبدونها لا يستطاع

الوصول الى فكرة متبلورة لتحقيقها ، وقد اعترف ضمناً بأن الوصول الى رسم تحضيرى مقنع أى ذى قيمة ، ليس مسألة يسيرة وقد تستغرق زمناً كبيراً • وفى الوقت الذى لفت ديفيز فيه نظرنا الى أهمية التحضير بهذا الشكل ، نجد أن إيفان أولبرايت Ivan Albright (١٨٩٧ - ) لا يسير فى تحضيره على نفس النهج ، بل إن ما يقوله أولبرايت ليدل دلالة قاطعة على أن التحضير المرسوم ليس له دور رئيسى فى ظهور فكرته التى ينتج على أساسها لوحاته • ونشاهد من حديثه أن التحضير قد أخذ مظهراً آخر ، هو عبارة عن تجميع نماذج لها قوة الإثارة الفنية ووضعها فى الرسم بشكل أو بآخر ، على أن يستكمل الفنان فيما بعد هذه النماذج ، حتى يصبح النموذج العام مقنعاً له ، ف يبدأ فى عملية التصوير المباشر • ويستغرق جمع النماذج ، والتأمل فيها ، ودراسة أشكالها بالنسبة لبعضها البعض ، زمناً غير قصير • ويظهر من حديث الفنان ، أنه يقوم فى مخيلته بادراك العلاقات التى يريد تصويرها ، فالتحضير بالنسبة الى أولبرايت أخذ تارة شكلاً واقعياً ، وتارة أخرى صورة ذهنية ، فمحاولاته العديدة لم يحتج فيها الى تسجيل بالرسم ، بل انعكست هذه المحاولات كلها ملموسة فى تجميع النموذج ووضعها بالصورة المقنعة التى ارتضاها الفنان • والطريف فى صور إيفان أولبرايت أنها واقعية ، أما صور ديفيز فهى

تجريدية ، ولذلك اشتق كل فنان طريقه في التحضير الذى تلائم تماما مع الطابع العام ، أو الطراز الذى عكسه فى أعماله •

وقد سئل إيفان أولبرايت : « هل تضع رسوماً تحضيرية لصورك ؟ » فأجاب : « لا ، إننى لا أضع أى رسوم من هذا النوع ، وليس هذا هو الطريق الذى أتبعه فى عملى ، ولكنى مع ذلك قد أستمر أسبوعين أو شهرا لأحاول أن أرتب التكرين • إننى أفعل هذا عادة بنماذج حقيقية فى مرسى • إننى أتكشف النماذج ، وأرتبها واحدا بعد الآخر على قواعد متحركة ، أو على أرضيات مرتفعة ، وها أنت ترى كل المصادر الحقيقية للوحته المسماة النافذة ( صورة رقم ١٢ ) وتتضمن : عش العصافير ، ونباتاً فطرياً ، ومصباحاً قديماً ، وأوانى ، وزهريات ، وستائر مهلهلة ، وزجاجاً محطماً ، وطوباً مميزاً ، حتى الشجرة الميتة ••• فكل شيء هنا • بعد ذلك أضع تصميماً كلياً على الورق مثل الرسم التخطيطى الذى فعلته لصورة النافذة شكل ( ١٠ ) ومن الطبيعى كلما تطورت لوحة التصوير ، فهناك احتمالات للتغير ، ولكن التصميم الكلى يظل هو المسيطر على الصورة • بعد ذلك أرسم تخطيطاً كاملاً بالفحم على اللوحة • وهذه العملية استغرقت فى صورة النافذة عاماً كاملاً • وبعد كل ذلك أبدأ عملية التصوير • إننى لا أغير ما انتهيت منه ولكنى أنتقل الى أجزاء أخرى من الصورة • إننى أظل أعمل فى تصوير قالب الطوب الى الدرجة

التي أحس فيها أنني لا أستطيع أن أضيف شيئاً ، ثم أنتقل الى الزجاج ، أو الخشب ، أو أى مادة أخرى ، الى الدرجة التي أشعر فيها بارهاق كامل • لا بد لى أن أغير مادة الرسم مثلاً أفعل تماماً عند تغيير نوع الغذاء في وجباتى ، وإلا فإن كل شيء أنتجه يصبح لا ذوق فيه • ولكن المدرك المذهنى الأول لأى صورة ، يوجد في عقلى • يجب على الانسان أن يصور الصورة لتمكث في العقل ولا يجب أن يعتبر الأشياء التي يضعها في اللوحة ، هي الكل في الكل » •

ويبدو واضحاً من تصريحات أولبرايت ، أنه رغم إنكاره للرسم التحضيرى ، إلا أن خطوة التحضير في ذاتها قد لاحت في كلامه بطريقة مغايرة • وسنجد أن الفنانين الحديثين أو القدامى يختلفون كل في نهجه في خطوة التحضير وفي غيرها من الخطوات ، ولكن ليس معنى ذلك أن هذه الخطوات لا تتم ، بل إن معناها الحقيقي أن تأخذ شكلاً متميزاً في حالة كل فنان ، وهذا الشكل يخضع لظروف كثيرة تتعلق بالفنان نفسه ، كما ترتبط بطبيعة العملية الابتكارية •

وهناك مشاكل أخرى عديدة ترتبط بالعملية الابتكارية ولم يعد لها حلول قاطعة ، إذ أن الفن الحديث قد كسر تقريباً كل المعتقدات التي كان يستند إليها علم المجال في القديم • فمثلاً

كان يعتقد أن العملية التشكيلية تخضع لبناء واعٍ مدروس لا دخل للصدفة فيه ، ولكننا لاحظنا في حالة بعض الفنانين الحديثين ، أن عامل الصدفة أخذ يحتل مكانا مرموقا في العملية الابتكارية ، والبعض دافع عنه بشدة مدعياً رأيه بأهمية التلقائية في هذه العملية ، بينما الآخرون الذين استتقروا هذا العامل ، كانوا يؤكدون أهمية النظام في العمل الفني ، وفي رأيهم أن الصدفة لا تستطيع أن تأتي بنظام دائم ، فالصدف دائما إن جاءت حتى بنظام ، إنما تأتي بنظام عارض • وحينما سئل ألبرز (Albers) (١٨٨٨ — ١٩٧٦) « ألا تعتقد أن عدم النظام والعفوائية عنصران هامين في الفن ؟ » فأجاب : « لا يمكنني أن أقول ذلك • إن عوامل الصدفة يمكن أن تكون هامة كنقط بداية لا كنهايات في حد ذاتها ، وإلا اعتبر الفن عملية ترفيه • إنني أعثر في عملي على الصدف العارضة التي قد يعثر عليها أي شخص آخر ، ولكنني أستفيد من هذه الصدف على اعتبار أنها مثيرات يمكن تنميتها بطريقة موجهة » (١) •

وقد حسم ألبرز في كلامه هذا دور الصدفة في العملية الابتكارية • وإذا سكب الفنان بعض الطلاء على اللوحة بطريقة عارضة ، فإنه لا شك قد يأتي الطلاء بأشكال عارضة ، هذه الأشكال ليست نهائية في حد ذاتها ، ولكن بعين الفنان المنظمة الباحثة عن العلاقات ، سوف ترى النظام في هذه البقع المصادفة ،

---

Katharine Kuh, Op. cit., p. 16. (١)

( م ٧ — العملية الابتكارية )



وستحول ما تتضمنه هذه الصدفة من قيم عارضة غير ظاهرة الى قيم منظمة يمكن إدراكها . فالجزم بأن الصدفة لها أو ليس لها قيمة محتمة ، كلا الرأيين ليس صائباً تماماً ، وتتوقف المسألة كما يبدو على عين الفنان المدربة التي تستطيع أن ترى في الفرضي نظاما وتحاول أن تبرزه .

وهناك أيضا اختلاف في وجهات النظر نحو تسمية الصور . فالبعض قد يسمى صوره قبل أن يبدأ فيها ، والبعض قد يسميها بعد الانتهاء منها — فأى الرأيين أصح ؟ وقد سئل ستيفارت ديفيز : « أسمى صورك قبل الابتداء فيها أو بعد الانتهاء منها ؟ » فأجاب : « إنى أسمى صوري قبل وبعد الانتهاء منها ، مثلما أضع حروف الكتابة والكلمات على اللوحة . انى أعتبر أن التسمية جزء من الموضوع التلقائى الذى أستخدمة كأساس للتصوير . خذ مثلاً لوحة جاهز لللبس (Ready - to - Wear) التى كان لها علاقة بأفلام الأخبار وبرامج الاذاعة . انى أعتبر الأشكال والكلمات بكل ما تحويه من معان متعددة ، أعتبرها المضمون الطبيعى الذى تنبثق منه البصيرة الفنية للصورة ، فان الصورة المسماة تأشيريه (Visa) كما تعلم ، كانت النقلة الثانية للصورة المسماة شامبليون (Champlion) . وبالرغم من أن الفكرة الأصلية للصورة انبعثت من علبة ثقاب ، إلا أنى أنتجت بعدها صورة ثانية لأنه كان لدى إمكانية استخدام

نفس الفكرة فيما أحسست أنه ينتج شكلا أفضل • ولماذا سميتها  
تأشيريه ؟ إن هذا سر • انى أعتقد فى السحر » (١) •

ومن الطريف أن يأتى كلام ستيوارت ديفيز ، ليشير الى  
تسلسل الخبرات فى العمليات الابتكارية ، فقد تتولد فكرة  
جديدة من أخرى قديمة ، وفى هذه الحالة يبدو من المتناسب أن  
تكون هناك تسمية سابقة وأخرى لاحقة : الأمر الذى يتوقف  
على الشرارة التى تولد العملية الابتكارية ، والتى تعطى للصورة  
كيانها وشكلها النهائى • ومن الفنانين التجريديين من سُم  
التسمية إطلاقا واعتبر الأرقام أهم وسيلة للتسمية • أعطيت  
تسميات كالآتى : تجريد رقم ( ١ ) وتجريد رقم ( ٢ ) • الخ •  
والتسمية فى الحقيقة كانت تتناسب بوضوح مع الموضوع  
المتضمن فى الصورة ، والذى تعرف مقدمته قبل الخوض فيه •  
وينطبق هذا على كل أعمال عصر النهضة ، أما الأعمال الحديثة  
فلأنها متطورة ، ونظراتها متعددة ، ونهاياتها تختلف عن بداياتها ،  
فان التسمية لا تصبح ذات معنى ، إلا إذا انطبقت على الشكل  
النهائى ، وذلك لقلائم التغيرات التى حدثت • أما إذا التزم  
بالتسمية الأولى ، فقد لا تتلاءم مع النهاية التى وصل إليها  
الفنان نتيجة صياغة خطوطه ، وأشكاله ، وألوانه ، غير عابىء  
بالأصل الطبيعى الذى استقاه من فكرته الأولى •

## الفصل الرابع

### الحكم على العمل المبتكر

مقدمة : بالرغم مما ذكر من أوصاف لتحديد مضمون العملية الابتكارية ، وطبيعة العمل الفنى المبتكر ، إلا أنه ليس من اليسير الحكم على الأعمال المبتكرة ، ذلك لأن هذا الحكم يتطلب فهماً أصيلاً ، وثقافة عميقة لكل ما يتعلق بالعملية الابتكارية ، كما أنه يتطلب من المقوم خبرة واعية تمكنه من تمييز العمل المبتكر من غيره . ولما كانت العملية الابتكارية متطورة وليس لها شكل ثابت ، فمن المتوقع أن نشاهد اختلافات في الآراء تجعل عملية الحكم غاية في التعقيد .

اختلاف الآراء : والناس يختلفون في آرائهم حول العمل الفنى لأسباب كثيرة منها : أن خبراتهم السابقة تختلف في الكم وفي النواع معاً ، كما أن التدريب الموضوعى الذى مارسوه ليس له طابع موحد . وترداد الآراء اختلافًا كلما تنوعت المهن ، واختلفت التخصصات ، وحتى بين أصحاب التخصص الواحد لا بد أن نجد معايير متفاوتة لطبيعة فهم كل منهم ، وما كوّنته من عقائد في أثناء تكوينه .

وقد سبق أن أجرى برت (Burt) تجربته على استجابة

الناس للأعمال الفنية ، وخرج بأربعة أنماط رئيسية سماها :  
التشخيصي ، والترابطي ، والفسولوجي ، والموضوعي (١) .  
والثلاثة الأول تتغلب فيهم الناحية الذاتية على الناحية  
الموضوعية ، أما في النوع الرابع : فالناحية الموضوعية هي  
الأساس . وما وصل اليه برت يبين في الحقيقة أنواع الاختلافات  
التي يمكن أن توجد وبعض اتجاهاتها المميزة ، ولكن بالنسبة  
للحكم على العمل الفني المبتكر من زاوية الشخص المتخصص  
الذي يعتبر حجة في ميدانه ، فان النظرة الموضوعية هي الأساس ،  
وفي تلك النظرة لابد أن يتخلص الرائي من كل الارتباطات  
العارضة ، والمزاج الوقتي الشخصي ، ويهب نفسه قليلا الى العمل  
الفني ليمنحه شيئا من مضمونه ، ويملي عليه ديانته ورسالته .  
والمتفرج إذا تعصب في رؤيته ، لا يتمكن من الرؤية السليمة ،  
لأن جوارب تعصبه ستحرمه من أن يكشف لنفسه طبيعة العمل  
الفني وما يحمله من قيم .

ويبدو أن التذوق الفني ، والحكم على الأعمال المبتكرة ،  
يتطلبان شيئا متناقضا من الرائي ، ففي الوقت الذي يتحتم أن  
يجبذ فيه الرائي سابق خبراته ومفاهيمه عن الفن ، لتمكنه من  
أن يرى عملا فنيا جديدا ، فانه يطالب أيضا بأن يكون غير متعصب  
لثقافته ، بل متفتحا يستغل ثقافته الميسرة كمفتاح لكشف المستور

---

(١) راجع للمؤلف : أصول التربية الفنية ، ص ١١٦ — ١٢٣ .

في الخبرة الجديدة التي يواجهها • فهو يرى في الخبرة الجديدة بقدر ما يحضر لها من سابق خبراته وماضيه ، وفي الوقت نفسه يجب أن يعتبر هذا الماضي وسيلة وليس غاية • فلو أنه اعتبره غاية لما استطاع أن يرى أي جديد في الخبرة الفنية المبتكرة التي يتعرض لها •

معايير مدرسية : على أننا لو حللنا الماضي ، قد نجد في طبيعته مبادئ وأصولا كثيرة من بينها المعايير المدرسية التي تعلم في كليات الفنون ومعاهده ، بقصد تقريب التلميذ من فهم الحقيقة الفنية • ولكن هذه المعايير المدرسية غالبا ما تتضمن بعض القواعد الجافة ، والوصفات الآلية ، وهذه القواعد والوصفات إن نفعت في بعض الحالات ، قد لا تنفع في حالات أخرى ، لأن طبيعة العمل الفني المبتكر لا تخضع لقاعدة سابقة ، أو مظهر آلي محفوظ • وقد يفيد الرائي أحيانا أن يكون متفهما لبعض تلك المبادئ والأصول الفنية : كالشريح ، والظل والنور ، وقواعد المنظور ، وخط الألوان ، وعمليات التوافق والتباين والإيقاع ، وأنظمة التكوين المختلفة • ولكن هذه المبادئ ليست مطلقة ، أي أنها ليست بالضرورة العوامل التي تؤدي إلى ابتكار مضمون • وتطبيقها في أي حالة من الحالات ، إنما يخضع لطبيعة العمل الذي تطبق فيه ولكيانه ، أي أنه ليس لها شكل ثابت تظهر به : وإنما تتكيف من خلال العملية



الابتكارية فتأخذ شكلها ، ولونها ، ومظهرها المميز من الكيان الكلى للعمل الفنى المبتكر الذى دخلت فيه كأحد مقوماته المختلفة .  
ولذلك فان الانسان يحتاج لفهم أعمق من مجرد التطبيق الآلى للمعايير المدرسية . ويلاحظ أيضا أن تلك المعايير قد تكون معوقا فى كثير من الحالات ، فلا تساعد على تمكين المتذوق من رؤية العمل الفنى المبتكر ، أو الحكم عليه حكما سليما . وذلك اذا اتخذت كنهايات مطلقة فى حد ذاتها .

ومما هو جدير بالذكر أن طلبة الفنون كانوا يدرسون مثلا أن الصورة تقبل فى قيمتها إذا كان نصفها الأيمن يماثل نصفها الأيسر ، وأنها تكون ذات قيمة أفضل لو أنها اتخذت فى تكوينها شكلا هرميا ، وكانت هناك مواصفات للألوان التى توضع فى أرضيات الصور بحيث تتناسب مع أشكالها ؛ فكل هذه الوصفات كان يحفظها الطلاب ويرتّبون انتاجهم عليها ، ولكن الفنون الحديثة غيرت من قدسية هذه القواعد — بحيث أمكن إيجاد صور كثيرة ناجحة أحيانا متماثلة ، وأحيانا بلا نظام هرمى . فالمبادئ التى يستند عليها العمل المبتكر هى خاصة بهذا العمل وحده ولا تنطبق على أى عمل فنى آخر .

الفنان هو الحاكم الأول على فنه : وعلى الرغم من محاولات النقاد والفنانين فى تفسير الأعمال المبتكرة ، وشرح كنهها ، وتقريبها من الأذهان إلا أن الحكم الصحيح على العمل الفنى ،

يصدر عادة من الفنان نفسه حينما يكون واعيا بما يعمل ويؤدي ما ينتجه بذكائه • والفنان في الحقيقة ، هو الحاكم الأول على فنه ، وهو الذي يعرف موضع الذلل أو النقص ، وموضع القوة والنجاح ، وهو الذي ببصيرته النفّاذة ، يمكنه أن يترسم الخطوة التالية التي يصح أن يخطوها • يقول بيكاسو واصفا حالته حين يبتكر مستكرا إمكانية أي متفرج في أن يدرك بالضبط ما أراد أن يسجله ، يقول بيكاسو : « كيف نتوقع من متفرج أن يعيش صورتى مثلما عشتها ؟ إن الصورة تأتي الى من أميال بعيدة ، فمن ذا الذي يستطيع أن يتكهن من أي بعد أحسست بها ، ورأيتها ، فصورتها ؟ وفي اليوم التالي لا أتمكن حتى أنا نفسي من أن أدرك ما فعلته ! من ذا الذي يستطيع أن يتوغل في أحلامي ، وفي غرائزي ، وفي رغباتي ، وفي أفكارى ، التي اتخذت وقتاً طويلاً لتتضج ، وتظهر في ضوء النهار ، وفوق كل ذلك يستطيع أن يلمس من هذه الأشياء ما كنت أحاول أن أحققه ، حتى ضد رغبتى الذاتية ؟ » (١) •

فنتبين من حديث بيكاسو ، كيف يستطيع الفنان أن يكون على وعى بانتاجه ، كما يبين حديثه صعوبة إدراك هذا الانتاج ، وبخاصة اذا تذكرنا أن الفكرة التي تظهر في العمل الفنى ليست وليدة الصدفة ، وإنما لها تاريخ طويل في ماضى

---

(١) انظر للمؤلف ، آراء في الفن الحديث ، ص ١٠٧ •

الفنان ، ولعله أقرب الناس الذى يستطيع أن يفسر لنا ما هو بصدده . على أنه من الممكن الحكم على انتاج الفنان حكما أقرب الى الصحة ، لو أن الذى يحكم عليه فنان أعمق فى خبرته وبالتالي أصدق فى تفسيره . فى هذه الحالة يستطيع هذا الفنان أن ينظر بفهم ويعمق لعمل زميله ، متبينا نواحي القوة والزلل . والفن ما هو إلا لغة ، واللغة وسيلة للاتصال ، وكل من يتمكن من تعلم اللغة بعمق ، يستطيع أن يتفهم المعانى ويكشف عنها .

**معايير الجماهير :** والجمهور ينظر الى الأعمال الفنية بعقلية غير مدربة ، ويطالب الفنانين بأن ينتجوا له صورا تضاهاى الطبيعة ، وقل أن نجد بين الجمهور عددا مثقفا ينظر الى الأعمال الفنية نظرة موضوعية ، ويصدر أحكامه على ما تتضمنه من قيم . وكلمة جمهور تشتمل على كل هؤلاء الناس الذين لم ينالوا قسطا من التدريب على الرؤية الفنية داخل المدارس ، أو خارجها . فليس من المعقول أن يؤخذ رأى هؤلاء حجة فى الوقت الذى نعرف جيدا أن آراءهم لا تستند الى منطق ملموس . وفى مسائل العلم ، لا يفكر أحد فى أن يعتد برأى الجمهور ، أما فى الفن ففكرة الجمهور تلوكها الألسن على الرغم من أن الفن والعلم أصبحا يعالجان من ناحية الخلق والابتكار على قدم المساواة . وإذا كان مضمون العملية العلمية لا يستطيع فهمها وتبصرها

إلا العلم ، كذلك العملية الابتكارية في الفن لا يدركها إلا  
الفنان الناضج .

والجمهور في كل بلد له طبيعته ومطالبه ، ولا يعقل بالنسبة  
لجمهور جائع أن يغرق في البحث عن القيم العليا في الحياة ،  
إذ أن هذه القيم تنمو مع نمو الاكتفاء الذاتي للشعب ، وليس  
بمعنى هذا أن للشعوب الباحثة عن الحرية . وعن التطور ،  
والتي ذاقَت صنوف العذاب تحت نيران المستعمر ، ليس معنى  
هذا أن هذه الشعوب لا فن لها . إن فن هذه الشعوب  
عادة يتركز في فنونها الشعبية القريبة من نفوسها ، ولكن هذه  
الفنون لا ترقى إلى مستويات الفنون التي تمثلها الحضارات  
في أحسن حالاتها .

ما نريد أن نقوله : هو أن الحكم على القيم الفنية العميقة  
في الأعمال المبتكرة ، لا يصح أن يستند إلى الآراء السبوقية  
السائدة ، وإنما يجب أن يدعمه العلم ، والثقافة ، والتدريب  
المشوّاضل ، ليتمكن الحكم عليها ، حكما سليما .

تعتقد الحكيم مع تعقد الابتكار : والأعمال الفنية المبتكرة ،  
تتدرج من البساطة إلى التعقيد ، ويقصد بالتعقيد مستوى  
المعقّد الذي قد تصل إليه الأعمال المبتكرة وهي في حالاتها  
الرفيعة . وليس من السهل الحكم على الأعمال الأخيرة ، إذ أن

العمل الفنى كلما وصل الى درجة من العمق ، تطلب بالتالى عقلية على نفس المستوى لإدراكه . فالثقافة التى يعكسها الفنان فى عمله ، ليس من اليسير أن تنزل الى المستوى الدارج ، بل تحتاج حتما الى أشخاص نالوا حظهم من مثل هذه الثقافة ، وأصبحت تكون لديهم معايير ناضجة للحكم على الأشياء . ويمكن أن نجد مثلا واضحا فى القرآن ، إن تفسير القرآن يحتاج الى معرفة كبيرة ، وعلم عميق ، والذين يحفظون القرآن عن ظهر قلب فى حداثة سنهم ، يرددونه دون أن يعرفوا بالضبط ما يحتوى عليه من معان حتى يصلوا الى مرحلة أعلى من الفصح ، ويستمعوا الى ثقاء العلماء فى التفسير ، فيمكنهم أن يترجموا ما يهدى اليه ترجمة واعية . وفى كل الأعمال الأدبية ، والشعرية ، والموسيقية ، تجد أن قسطا كبيرا من التعليم يحتاجه المستمتع بالفن لكي يتذوق تلك الأعمال الفنية ويفك طلاسمها ، فان مجرد الرؤية الأولى للعمل الفنى قد لا تعنى إلا التعرف والإدراك ، لكن لكي تتجول هذه الرؤية الى الاحتمالات بالعلاقات الجمالية ، فهذه مسألة أخرى تتطلب التدريب على استخدام هذه اللغة .

**اختلاف الأساس باختلاف المدرسة الفنية :** وليس من اليسير أن نضع أساسا عاما يمكن به قياس الأعمال المبتكرة على مر العصور . وكما ذكر فيما قبل من أن الابتكار يرتبط



بفلسفة العصر ، وبالاتجاهات الفنية السائدة ، لذلك فان معايير الابتكار تخضع الى حد ما لبعض القيود التي تفرضها الحضارة في زمن معين ، وليس أدل على ذلك من طبيعة الانتاج الفنى المبتكر ، فلو أن شخصا أنتج لنا أعمال ليوناردو في القرن العشرين ، لما اعتبر فنانا مبتكرا . ولذلك فان كل مدرسة فنية تضع في الواقع فروضها ، وتتحدد آمالها ، وفي ضوء هذه الفروض والآمال ، يمكن أن تستمد معايير الحكم على أى انتاج يرتبط بهذه المدرسة ويدين بمبادئها . ولذلك فان انتاج المدرسة السريالية يفقد قيمته الى حد ما لو طبقنا عليه المبادئ التركيبية التي أكدتها المدرسة التكعيبية ، كما أن الخيال الجامح ، وعدم التقيد بالواقع الذى يبدو في أعمال فنان مثل شجال ، ينهار لو أنه قيس بالمبادئ الفنية التي دان بها عصر النهضة . من هذا نرى أن الأساس الذى بنيت عليه المدرسة الفنية ، هو المعيار الذى يمكن أن نطبقه للحكم على إنتاجها ، ويتضمن هذا ضرورة الإلمام بمبادئ كل مدرسة فنية ، وخطوطها العريضة ، لكي يكون الحكم على إنتاجها سليما .

ولكن يبدو للأذهان على الرغم مما ذكر ، أن خضوع الحكم على العمل المبتكر لقوانين مدرسة معينة ، يجعل نتيجة الحكم وقتية وآلية ، وهذا يتعارض الى حد كبير مع الفكرة التي قدمت آنفاً ، من كون الفن له قيمة عالمية ، ويخترق الحواجز

الزمانية والمكانية ، بك والعقائدية أيضا • والحقيقة أننا لا نجد تعارضا بين الاتجاهين ، فالحقيقة الفنية غنية ولها جوانب متعددة ، وقد جاهد الفنانون على مر العصور في الكشف عنها مؤكدين جانبا أو آخر ، معنى هذا أيضا أنه رغم الاختلافات التي تبدو ظاهرية بين مدرسة وأخرى • إلا أن العمل الفني لا يصبح له قيمة حقيقة إلا إذا اخترق الحواجز الضيقة بين مدرسة وأخرى • فالتقيد إذن بمبادئ مدرسة كأساس للحكم على العمل المبتكر الذي ينتمى إليها ، ما هو إلا مسألة تمهيدية تساعد في الكشف عن قيمة هذا العمل ، وستبدو تلك القيمة جلية كلما كان العمل يحمل قيما دائمة ، ولم يأخذ بالحرفية الشكلية لطابع المدرسة • إن الأساس الذي بنى عليه التعبير في مدرسة معينة ، هو مفتاح يساعد في تقديمنا لهذا العمل ، وفهم فلسفته ومكوناته ، ولكن لكي نحكم بجودة هذا العمل أو بضعفه يجب أن نأخذ في الاعتبار ما استطاع أن يحمّله الفنان لهذا العمل من معان وقيم دائمة بالأسلوب التشكيلي ، أى بلغة العلاقات بين الخط ، والمساحة ، والكتلة ، واللون •

قد يحدث في أحوال كثيرة ، أن يتجمع نفر من النقاد والفنانين في لجان تحكيم أو مقتنيات : ليصوتوا على أى الأعمال المعروضة أفضل من الناحية الفنية • ولقد حضر المؤلف لجان تحكيم من هذا القبيل ، وشاهد التعصب الشديد الذى

يتجه اليه كل فنان أو ناقد في الحكم على الأعمال الفنية ، وكان يبدو في كثير من الأحيان أن أعضاء اللجنة لا تجتمع أصواتهم بعضها مع بعض في صالح عمل أو ضده ، فالأكاديميون كانوا ينحازون دائما للأعمال التمثيلية ، بينما الحديثون لا يهتمون إطلاقا بتسجيل الطبيعة ، وتبدو أمامهم القطع الفنية جيدة أو سيئة ، إذا كانت تسجل أو لا تسجل قدرا من الأسس الفنية التي يستند اليها الفن الحديث . وهذه مسألة جدية بالاعتبار ، إذ أن هذا الخلاف الواضح ليس خلافا فقهيا ، وإنما خلاف تعصبى ، أى يوصل الرأى الى قبول أو رفض نزعات فنية معينة حينما لا تلتقى هذه النزعات باتجاهاته ومفاهيمه . ليس من الضروري إذاً أن يكون حكم أى مشغل بالفن سليما من الناحية النظرية ، إذ أن الحكم على الأعمال الفنية أشبه ما يكون بالحكم على القضايا المختلفة ، فلكى يكون القاضى نزيها ، يجب أن تكون لديه القدرة على أن يخترق ببصره العمل الفنى ويكشف عن محاسنه ومثالبه ، ثم يزن كلتا الناحيتين في كفتين ، ويصدر حكمه التالى على مدى نجاح هذا العمل . إن القاضى الحكيم لا يطبق القانون تطبيقا حرفيا ، وإنما يأخذ في اعتباره الملابسات والظروف المختلفة التي في ظلها حدث اختراق للقانون . كذلك في الحكم على العمل الفنى ، توجد بلا شك مفاهيم عامة ، وأسس ومبادئ يمكن أن يتعلمها الانسان في معاهد الفنون وكلياتها

للحكم على الأعمال الفنية ، ولكن حينما يحكم الانسان على عمل فنى مبتكر ، يجب أن ينسى كل هذه القواعد والأسس العامة . حتى لا تعوقه عن كشف ما يحمله العمل الفنى من قيم جديدة . فكل عمل فنى مبتكر يحمل قوانينه الذاتية ، وهو كالطفل حديث الولادة ، لا يشبه أى مخلوق آخر . ويفهم ضمناً من هذه المناقشة ، أن الفنان يعكس طرازه فى عمله الفنى ، وطرازه هذا هو محصلة التصارع بين العلاقات المختلفة حينما تتداخل ، وتتشابك ، وتتدمج وتأخذ طابعها المميز . فالطراز يتضمن حتماً إعادة ترجمة القوانين والأسس الفنية ترجمة ذات طابع خاص . وإذا سلمنا بهذا يصبح من غير المعقول الحكم على طراز بتطبيق قواعد وأصول مطلقة . ولا توجد هذه القواعد والأصول فى مجال فنى بدون أن يتحكم طراز فى تشكيلها وصياغتها بشكل معين ، ولذلك فمن أين تأتى مثل هذه المواصفات الخاصة بالقواعد والأصول ؟ إنها لا تستثار عادة إلا فى ذهن بعض المشتغلين بالفنون ، وتستثار كما لو كان لها وجود مستقل ، والحقيقة غير ذلك . إن وجودها يأخذ شكله ومصيره فى كل عمل فنى مبتكر ، وهى تظهر فى كل حالة مبتكرة متكيفة لتؤدى وظيفتها الملائمة فى هذا العمل . إن المسألة تتطلب ذكاء من الناقد الذى يحكم على الأعمال الفنية ، إذ لابد أن يكون عنده إلمام واسع بالاتجاهات الفنية ، سابقتها وحاضرها ، كما يجب

أن يكون لديه من الخيال ما يمكنه من رؤية الجديد واستساغته ،  
وكشف النقاب عما يحمله من قيم •

لقد تحدث ذات يوم أحد النقاد في متحف الفن الحديث  
بنيويورك قائلا : « إن وظيفة متاحف الفنون الحديثة ليست  
الدعاية لترويج إنتاج فنان معين أو إملاء اتجاهات على الفنانين ،  
وإنما هي في الحقيقة العمل على تقديم قرائح الفنانين على  
اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم للجمهور ، لكي يتذوقها في أثناء  
حياتهم » إذ أن كثيرا من الفنانين في العهود الماضية ، كانوا  
يعيشون طوال حياتهم ويجدون نكرانا من المجتمع المحيط بهم ،  
ولا يكاد يعترف بقيمتهم إلا وهم في شيخوختهم ، أو بعد  
مماتهم ، فكان الجيل الذي يعيش فيه الفنانون يحرم حقيقة  
من تذوق أعمالهم ، وتقديرهم ، ولذلك كانت توجد دائما هوة  
سحيقة بين الجمهور وبين الفنان • إن وظيفة متاحف الفن  
الحديث في العصر الحاضر ، هي التغلب على هذه الهوة ،  
والتقريب بين الفنان وبين جمهوره عن طريق إتاحة الفرصة  
لأعمال هذا الفنان ، بأن تعرض وتشرح ليفهمها الجمهور •  
إننا لا نؤمن بالضغط على الفنان لكي يشق طريقه في هذه  
الناحية أو تلك ، ويتبع مرغما هذا المذهب أو ذاك • إن الفنان  
الأصيل هو الذي يختط طريقه ، ويتبلور طرازه ، وتظهر عبقريته  
ماثلة أمام أعين الناس ليتذوقوها • ولذلك فإن رسالة متاحف



الفن الحديث ليست إملاءً لاتجاهات معينة ليحققها الفنانون ، وإنما هي عرض لاتجاهات الفنانين أنفسهم كما تظهر نتيجة لقدراتهم الخلاقة وشرحها للناس ليتذوقوها •

إنه على الرغم من الاختلافات بين المدارس الفنية ، ومن التعصب الذى قد يبدى أحياناً عند المنتمين لمدرسة أو لأخرى من الحكم على الأعمال الفنية ، إلا أن تلك الأعمال اذا كانت ذات قيمة حقيقية ، فإنها كفيلة بأن تخرس الألسن ، وتحنى أمامها الرؤوس ، وإن أى خلاف عليها مسألة مظهرية أكثر منها حقيقية •

## الفصل الخامس

### التربية ونمو العملية الابتكارية

**الأطفال خياليون مبتكرون :** لقد ظهر أن للعملية الابتكارية أصول ومبادئ ، وأن هذه المبادئ يمكن أن تنطبق في الفنون التشكيلية ، مثلما تنطبق في أي نوع آخر من الفنون بوجه عام ، بل في السلوك الانساني على اختلافات أشكاله ومظاهره . والمتتبع لفنون الأطفال ، يلاحظ أن النزعة الابتكارية أصيلة فيهم ، فما أن يتمكن الطفل من أن يقبض على الأشياء ، حتى تجده غارقاً في تفحص تلك الأشياء ، بتحطيمها وتركيبها ، أو إعادة بنائها بمنطقة الخاص . أما إذا وقعت عينه على أقلام أو ألوان ، فإنه سيشكل بها تخطيطات ذات مظاهر متعددة ، تتم عن دأبه للتعبير عن نفسه ، وعن خبراته الذاتية بلغة الفن ، حينما يجد في ذلك متنفساً له . والعالم أمام الطفل الصغير ، له طابعه الجديد المثير للاهتمام ، والمحرك للخيال ، ولذلك فإن الطفل الذي يقلب المنضدة فيحركها على أنها سيارة ، ويقلد بقمه صوت السيارة حين تكون مندفعة حتى يبتعد الناس عن طريقه ، أو يضع العصاة بين فخذيه ويجري متخيلاً نفسه راكباً حصاناً — هذا الطفل لا شك

يعيش في جو ذي طبيعة ابتكارية ، لقد حدث مرة أن طفلي الهام أرادت ألا تشرب اللبن ، فقيل لها : « إن لم تشربي اللبن فسيشربه الولد سيد » فما لم تعبأ بالخبر وظلت ترفض شرب اللبن ، جىء لها بوسادة صغيرة مغطاة على شكل يوحى بطفل رضيع ، وقيل لها : « انظري ، هذا هو سيد سيشرّب لبنك » ، فسارعت الهام الى اللبن وأخذت تشربه تحت تأثير أن الولد سيد قد يختطفه منها • ويبدو من هذا المثل أن الشخصية الخيالية المؤلفة ، لاقت صدقاً عند الطفلة ، وظنت الخيال حقيقة للدرجة التي أثر هذا في سلوكها • وفي ذات يوم جاءت هي بنفس النموذج المصنوع « الولد سيد » وأعطته لأُمها قائلة هذا هو الولد سيد ، أعطه قدرا من اللبن !

إن عالم الأطفال يشبه عالم الفنانين ، لا قيود فيه ، بل يمتلئ بالخيال ، ويمتد هذا الخيال الى آفاق بعيدة •

إن خيال الطفولة المتدفق والذي نلمحه في السن الصغير ، لا يقابل عادة بتقدير من الوالدين ، أو من المدرسين في بداية حياة الطفل ، ولذلك نجد أن هذه الخيال يكافح من كل اتجاه ، والنتيجة أن بذور الروح الابتكارية تذبل منذ البداية وتنتهي الكارثة بخلق جيل مغلق في خياله ، غير قادر على الابتكار أو تذوق الأعمال المبتكرة •

إن بعض الفنانين يذكر في تصريحاته عن طفولته أياماً حلوة

مليئة بالخيال والسعادة ، وقد أثرت هذه الأيام على كيان الفنان في المستقبل ، وكان لها قيمة فيما فضله الفنان بعد ذلك من اتجاهات ، أو ما رفضه منها ، أى أنها كانت لبنات أولى في معايير التذوق عند الفنان .

**الرعاية الأولى :** إن رعاية العملية الابتكارية منذ حداثة السن ، يترقب عليه نواح كثيرة لها خطورتها في المجتمع ، فتلك الرعاية الأولى قد تساعد في خلق الفنانين المبتكرين ، أو العلماء المخترعين الذين لهم فضل في تغيير شكل المدينة واتجاهاتها . ورعاية الناحية الابتكارية ، إنما هو في الواقع اعتراف ببعض القيم الانسانية الرفيعة التي تميز الآدمي عن سائر الحيوان . لقد درب كثير من الحيوانات على أن تحدث حركات بهلوانية وتنظم سلوكها تنظيماً شرطياً وفق ما يريده الانسان . وقد أجرى بعض العلماء محاولات اتجه فيها الى تعليم بعض القرود نطق بعض الأصوات ، ولكن رغم كل هذه المحاولات التي تشيرنا عند رؤيتها في السرك أو السينما ، فإنها لا يمكن أن ترقى الى المستوى الانساني . فالانسان يتميز عن الحيوان بذكائه وفطنته ، ومقدرته على اكتساب الخبرة وتوارثها ، وقراءة الرموز وتسجيلها ، وهي أمور كها لا يستطيع أى حيوان مهما أجادنا في تدريبه أن يتقنها . إننا ننزّل

الانسان الى مستوى حيوانى حينما ندرجه تدريباً آلياً :  
ليخضع سلوكه لثيرات محددة إخضاعاً شرطياً ، آلياً ملازماً •  
وبديهي أن الانسان حينما يخضع لمثل هذا التدريب ، تقل  
فطنته ، ويتحدد ذكاؤه • ويتحول الى آلة تتحرك وفقاً لمجموعة  
من الأزرار التى يضغط عليها لتلبى له أنواع السلوك المطلوبة •

— إن تنمية الأطفال على الناحية الابتكارية ، يتطلب تنمية  
قدرتهم ، على التفكير وإدراك العلاقات ، وتبصيرهم بالمواقف  
المختلفة ، وبتمكينهم من أن يكون لهم آراء موجهة ناقدة تمثل  
بصيرة أصيلة • إن الروح الابتكارية تذبل عند الأطفال اذا  
جوبهوا بمدرسين لا يستطيعون أن يبتكروا ، فاذا كان المدرس  
غير مبتكر ، فإن تلميذه يصبح بالتالى غير مبتكر فى غالبية الأحيان •  
وعلى هذا فان هناك واجبات يجب أن يؤديها الكبار للصغار  
لكى يحفظوا لهم قدراتهم الابتكارية ، وأول هذه الواجبات  
تبدأ فى المنزل ، ثم تنتقل الى المدرسة ، وبعد ذلك الى المجتمع •

**الظروف غير المواتية :** إن هناك كثيراً من الظروف غير  
المواتية التى نشاهدها فى منازلنا ، وبعض هذه الظروف إما  
بشرية ، أو مادية • والناحية البشرية عادة ترتبط بسلوك الأفراد  
المحيطين بالطفل ، وهؤلاء يحاولون بطريقة واعية أو غير واعية ،  
أن يعاملوا الطفل كشخص بالغ ، مع أنه يتدرج فى النمو ببطء ،



ومما يشعر فيه بحاجات في فترة زمنية معينة ، قد لا يشعر به في فترة أخرى ، أى أن لكل مرحلة من المراحل التي يمر فيها الأطفال خصائصها ومميزاتها وما تستثيره من حاجات فمحاولة كبت سلوك الطفل وإخضاعه للنمط السلوكي للكبار ، إنما يبعده عن كل الأصول الابتكارية ، كما أن الابتكار كما ذكر فيما سبق ، يعتمد على الفريدة والأصالة ، وهما صفتان ترتبطان بشخصية الفرد ، فإذا أهملنا هذه الشخصية منذ البداية ، فإن جانباً هاماً من مقومات الناحية الابتكارية يقضى عليه .

يجب أن يتحول الطفل من أنانيته إلى إنسان اجتماعي ، وفي تحوله هذا لابد أن يرث سلوك الجماعة ، ولكن توارثه لهذا السلوك يقضى أحياناً على شخصيته ، ويجعله يسلك بلا تفكير ، وبخاصة حينما يغلب على هذا السلوك عملية التقليد بدون فهم أو وعي . وفي المجتمعات الساذجة تكون العادات العامة أقوى من القانون ، وتقل النزعات الفردية .

هذا من ناحية السلوك المتوارث داخل المنزل ، وحينما يجابه الطفل في المدرسة بمدرسيه ، يلقى نفراً منهم يحاول جاهداً أن يمحو شخصيته ، فهذا مدرس يستخدم طريقة التحفيظ والتسميع ، وأساسها آلى يلغى الفهم والاحساس ،

وهذا المدرس الآخر يطالب تلاميذه بمستويات في الفهم أو التعبير أعلى من مداركهم العادية ، فتضطرهم الظروف الى الترويع وفقدان شخصياتهم ، وذلك المدرس الثالث يعرض عليهم صوراً خارجية ليحاكوها ، فتتلاشى رموزهم ويخضعون تدريجياً للمظاهر الخارجية الآلية التي أرغموا على التكيف لها . ثم يجد الطفل أن المعايير التي تقيس نموه لا تهتم أساساً بقياس العملية الابتكارية ، فالامتحانات تهتم بما يسترجعه التلميذ بالذاكرة ، وقل أن نجد امتحانا يسأل التلميذ في غير ما هو مقرر عليه ، محاولاً أن يتكشف قدرة التلميذ على إدراك العلاقات الجديدة ، واستنتاج الروابط . ولكن هذه الناحية تعتمد على هضم المادة ، وعلى سعة الاطلاع في مراجع أوسع من المجالات الضيقة التي يفرضها الروتين . وغالبية التلاميذ لا تتاح لهم الفرص لهذا الاطلاع الواسع ؛ وذلك إما لضيق الوقت ، أو لعدم توافر المراجع الملائمة لأعمار التلاميذ ، فيعتمد التلميذ كلية على ما يستمع اليه من مدرسه خطأ كان أو صواباً .

إن التربية التي تمحو عملية النقد الذاتي ، والاعتماد على النفس ، وسعة الاطلاع ، إنما تقضى على النمو السليم للمتعلم ، وتجعله مستقبلاً وسلياً في مواقفه العامة .

ومن الطريف الذي يمكن ذكره في هذا المجال ؛ أن امتحانات

الفن التي تعقد في الشهادة الثانوية المعادلة على نظام أكسفورد  
العادي ، إنما تتيح للطلاب في الجمهورية العربية المتحدة ،  
أن يختار ثلاثة فروع للفن من بين ستة • وقد لوحظ بتوالي  
السنين ، أن غالبية الطلبة يختارون الفروع التي يعتقدون أنها  
لا تتطلب منهم جهدا كبيرا ، أو تفكيرا ، أو بحثا • فمثلا :  
عمل تكوين من نماذج مختلفة يشكلها الطالب وفق رغبته مما  
هو أمامه — هذا النوع اختاره حوالي ٧٤ طالبا ، بينما فرع  
الرسم من العناصر الموجودة أمام الطالب ، اختاره نحو ٧٥٠  
طالبا ، بينما ورقة تاريخ الفن اختارها ١٤٨ طالبا ومنهم ١٤٤  
متقدمون من مدرسة واحدة بالاسكندرية ، يعنى بدراسة هذا  
النوع • أما بقية المدارس التي لا تهتم به ، فلا يتقدم منها  
أحد للامتحان فيه ، لأنه يتطلب اطلاعا ، وثقافة ، وتدريباً على  
الرؤية • ولم تحدث هذه الظاهرة فقط في العام الدراسي ٦٣ —  
٦٤ ، وإنما شوهدت في سير هذا الامتحان منذ سبع سنوات  
تقريبا ، فالفروع التي يكون فيها الطالب مستسلما لما أمامه  
بدون تفكير أو تصرف ، فهو يقبل عليها معتقدا أن الغاية هي  
تأدية هذا الجانب بطريقة تكاد تكون آلية ، والحصول على  
أعلى الدرجات بلا جهد أو غرق • والحقيقة أن الطالب غير  
واع بطبيعة المادة التي يتقدم إليها ، كما أن فهمه العام لها  
لم يرق الى الدرجة التي تجعله قادرا على الابتكار ، فالطالب

يعتقد أنه إذا نقل نباتاً أو زجاجة من أمامه ، فإن ذلك أيسر عليه بكثير من أن يضع هذه الزجاجة أو النبات في تصميم أو تكوين ، لأن التصميم والتكوين يتطلبان منه إدراك العلاقات ، والاحساس العميق ، والتأمل . ولكن كل هذا يخشاه الطالب لأنه لم يتدرب على هذه النواحي التي هي دعامة الابتكار ، فيلجأ الى ما يعتقد أنه أيسر ويؤديه تأدية سيئة ، لأن الفن حتى في الأحوال التي يستند فيها الى مرجع خارجي ، يحتاج بلا شك الى فهم عام لأصوله حتى يستطيع التلميذ أن يضيف على ما ينقله معنى وأساساً حياً .

والنتيجة التي تقترب على هذه السلبية العامة ، سواء في الفن أو غيره من فروع المعرفة ، نتيجة خطيرة لأننا عن طريق وسائل الثقافة والتربية نخرج جيلاً للمجتمع لا يستطيع في الحقيقة أن يتذوق القيم العليا في الفن ، أو العلم ، أو الأدب ، بل يعيش على معارف تافهة لا تمت بخيط الى الابتكار .

كيف يستسيغ المجتمع أن يخرج طبيباً لا يعرف كيف ينتقى صورة من الصورة ليضعها في منزله — أو ليس عنده فهم للفنون عامة ، ويعرض ذوقاً متخلفاً ؟ وكيف يرضى عن معلم جاهل بمشكلات الذوق وأصوله ؟ إن الابتكار ( الذي يتدخل في أشياء كثيرة مما يتعرض له الانسان ، أشياء قد تختلف عن طبيعة الفن ذاته ) اذا لم يدركه الانسان بالفهم الصحيح ،

فانه يعيش في حياته كآلة لا يستطيع أن يستمتع بالقيم العليا في الحياة ، بل إنه يقترب من مستوى الحيوان أكثر مما يقترب من مستوى الانسان .

**موقف المعلم :** والمعلم أمامه أن يجابه المسئولية بفهم ووعي ، فأول شيء يجب عليه أن يعنى به ، أن يكون هو نفسه مبتكرا في أى فرع من الفروع ، إن فاقد الشيء لا يستطيع أن يعطيه ، فمارسته الابتكار في فرع من الفروع تمكنه من أن يشجع الناحية الابتكارية عند تلاميذه ، ويجعلها معيارا لتقويمهم وتوجيههم ، بل يجعلها الأساس في تنافسهم بعضهم مع بعض ، لعله يتمثل في سلوكه بما يشاهده في حياة العلماء والفنانين .

فالتفاحة التى سقطت من على الشجرة أمام نيرتن : كانت باستمرار تسقط ولكنها بالنسبة لعقل متفتح عنيت شيئا آخر ، عنيت قانون الجاذبية ، وتوليف ملامس السطوح المختلفة (Collage) ، كان يعنى بالنسبة لبيكاسو ، وبراك ، وجوان جري المذهب التكعيبي في الفن ، وفلسفة جديدة عدلت في الرؤية الفنية في الحقبة الأولى من القرن العشرين . إن ما قد يبدو بسيطا وثافها للعين غير العارفة ، قد يبدو ذا معنى عميق لعين الخبير الواعية الدارسة ، وكما يقول هويتهود : « إن كل شيء



بديهى يحتاج لعقلية غير عادية لتعليه « (١) » .

إن معلم الفن يحتاج أن يكون فنانا لكي يستطيع أن يربى تلاميذه تربية فنية ، فالفن هو مادته وعليه أن يتفهمها بالممارسة لكي يستطيع أن ينقل أسرارها الى تلاميذه . وليس من اليسير أن تحل المعلومات المستمدة من القراءة عن الفن ، محل الخبرة التى يستقيها المعلم من ممارسته للفن . وقد قال جينزبرا (T. Gainsborough) : إن نصيحة من فنان له تجربته لها معنى أعمق ألف مرة من قراءة مجلد سميك عن الفن . ربما يقوله جينزبرا فى الحقيقة ، يشير الى أن تجربة الفنان ذات طابع متكامل ولا تعادل أى معلومات سطحية يسمعها الانسان عن الفن ، وبخاصة من نقاد أو كتّاب ليس لديهم الخبرة الكافية بالفن التى لا تكتسب إلا بالممارسة . فجانب كبير من معلومات مدرس الفن ووسائله فى إرشاد تلاميذه ، يستمدة من تجاربه التى يقوم بها فى فنه . فكلما ازداد عمقا فى ممارسته ، كان هناك احتمال فى أن تزداد آراؤه حكمة وتصبح لها قيمة واقعية فى توجيه تلاميذه . وقد لاحظ المؤلف فى إعدادة لكثير من مدرسي الفن ؛ أن المدرس الفنان هو الذى يستطيع أن

---

A. N. Whitehead, Science and the Modern (١) .  
World. N. Y. : The Macmillan co., 1929, p. 5. He Says:  
«It requires a very unusual mind to undertake the obvious.»

يحصل على نتائج ممتازة من تلاميذه ، بينما المدرس غير الفنان يقف مكتوفا أمام نتائج تلاميذه ولا يستطيع أن يدلى بآراء سليمة في كيفية توجيه كل الوجهة الفنية الصحيحة • بل إنه كثيرا ما يفسد إنتاجهم بذوقه المضلل ، ومستوى فهمه المنحرف ، وقلة خبرته بالعملية الفنية • ومن الغريب أن كثيرا من المعلمين يسرون في تفكيرهم مع الفكرة الشائعة ، وهي أن الفن لا يمكن تعليمه • يقول البعض منهم : « إن الفن يؤخذ ولا يعلم » (art is caught and not taught) • ومعنى ذلك أن الفن يعتمد على استعداد خارجي لدى المتعلم ولا يمكن أن تنجح المدرسة في تلقينه • والواقع أن هذا رأى مبالغ فيه ، ولا يمثل إلا نوعاً من السلبية في عملية التدريس ورعاية الصغار •

إننا نشاهد في نتائج الامتحانات أن التلاميذ الذين يتقدمون من مدارس كان يتعهدهم فيها مدرس متخصص في الفن ، يحصلون على درجات أعلى من زملائهم الذين إما يتقدمون من مدارس لا يوجد فيها مدرسون متخصصون ، أو من المنازل ، حيث لا يوجد معلم إطلاقاً • ويحصل هؤلاء الطلبة الذين تتلمذوا على مدرس متخصص ، على درجات عالية نتيجة لتفوق إنتاجهم ، حينما يقارن بإنتاج زملائهم الذين لم تتح لهم نفس الظروف • معنى هذا أن هؤلاء التلاميذ لابد وأن يكونوا قد تعلموا أشياء كثيرة حتى نمت قدراتهم على التعبير بلغة

الفن • وقد لوحظ أنهم أيضا يستطيعون أن يضعوا ألوانا متوافقة بعضها بجوار بعض ، وأن يحسبوا العلاقات المعمارية بين كل العناصر المستخدمة في التكوين بالنسبة لبعضها والبعض الآخر ، كما أن لهم دراية في السيطرة على الصفحة المعطاة لهم ، فهم لا يخشون الفراغ وإنما يستغلونه استغلالا فنيا مثيرا ينم عن تمرين سابق ، ودراية لا بد وأن يكتسبوها نتيجة لإرشادات شخص ناضج فاهم لموضوعه • في حين أن التلاميذ الآخرين الذين لم تتح لهم فرصة التوجيه المتخصص في الفن ، إنما تبدو رسوماتهم قليلة المهارة ، ويخشون من استغلال الفراغ ، كما أن ألوانهم غشيمة وليس هناك إدراك لأي نوع من العلاقات التشكيلية • فكل نتائجهم تستند الى فهم ساذج لا وعى ولا خبرة فيه •

لا شك أن هناك محصولا فنيا يمكن أن يتعلمه الناشئ ، وهذا المحصول ينقله من مستوى الى آخر أعلى منه إذا ما تعلمه حقيقة ، ولكن المشكلة في الواقع هي كما يقول جون ديوي (John Dewey) كيف يمكن تكيف هذا المحصول بحيث يتلاءم مع عقلية كل تلميذ من التلاميذ الذين نعلمهم ، وكيف يمكن في نفس الوقت أن تتكيف عقول هؤلاء التلاميذ لهذا المحصول الذي نريدهم أن يكتسبوه ؟ فلا فائدة من المادة العلمية إذا لم تجد صدى عند المتعلمين ، ولا جدوى من المتعلمين إذا

شعروا بأن المادة التي تعلم لهم تافهة لا معنى لها وليس لها قيمة عملية في حياتهم أو خبرتهم (١) .

إذن فالمسألة كلها تعتمد على عملية التفاعل المستمرة بين المعلم وتلاميذه ، فهو يتكيف لهم وهم يتكيفون له ، ويشترك كل منهم في الكشف عن القيم الابتكارية . ومعاييرهم في النجاح في هذا الكشف مشتركة ، فلا تضارب بين ما ينشده المعلم وما يبغيه المتعلم ، كلاهما ينمو ويعدل من تفكيره ، ومن سلوكه ، تبعاً لما يتكشفه من قيم فنية لها أصالتها ودوامها . ولذلك فإن الفن ، شأنه شأن العلم ، لا بد أن يتعلم فيه التلميذ وسائل كثيرة تساعد على الابتكار ، وتمكنه من التعبير مستخدماً خامات الفن المختلفة . فيجب أن يتعلم بعض أصول الصنعة المرتبطة بابتكاره ، ولا بد أن يكتسب مهارات في خلط الألوان ، وفي التكوين ، وفي الرسم من الطبيعة ، وفي الظلال والأضواء وما إلى ذلك . المهم أن يكون كل ما يتعلمه مكيفاً تكييفاً فردياً يتلاءم مع استعداد التلميذ ومستوى إدراكه وفهمه . أما القول بأن الفن لا يعلم ، فمن أي مصدر إذن سيعرف التلميذ هذه الأصول ؟ وكيف يترك هذا التلميذ ليخبط في تجاربه معتقداً أن أي قيم عارضة قد ينتجها بطريق الصدفة ، هي أفضل بكثير من أي تعليم منظم ، هادف ، مثمر ؟ إن العفوائية

---

(١) جون ديوى . الخبرة والتربية . ترجمة م . البسيونى . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٤ ، ص ٤٧ .

والتلقائية غير الموجهة قد ينتجان أشياء ، ولكنهما لا يضمنا النمو المتواصل عند المتعلم . إننا في عصر علمي كل شيء فيه يخطط وأصبح مجال الصدفة فيه ضئيلاً ، كما أخضع كل شيء تقريباً للنهج العلمي المضمون النتائج وإن كانت غير معروفة من قبل .

إن ما يقوله ألبرز فيما يتعلق بتدريس الفن ، يعتبر في الواقع صحيحاً إذ أنه أشار في كلامه إلى أن هناك أشياء يمكن ببسر أن يتعلمها التلميذ في الفن ، ولكن هناك أشياء أخرى عليه أن يشق طريقه بنفسه لفهمها وإدراك معناها ، وتكوين آراء ومهارات سليمة نحوها . حينما سئل ألبرز : « أعتقد أنه من الممكن تدريس الفن ؟ » فأجاب : « إنني أعتقد ، بعد أن درست ما يقرب من نصف قرن ، أن الفن على هذا النحو لا يمكن تدريسه ، ولكن هناك كثير يمكن أن يخلق عمله لفتح الأعين والعقول لتدرك الأشكال ذات المعنى . إن التدريس يمكن أن يخلق الجو الذي يكشف عن بصيرة الإنسان ويستثير حوافزه » (١) ولا شك أن ما ذكره ألبرز يشير إلى مدى الصعوبة التي يجابها معلم الفن إذا أراد حقيقة أن ينقل خبرة ابتكارية لتلاميذه أو يمكنهم منها . فالفن له أصوله كأي فرع من فروع المعرفة ، ولكن العبرة ليست في هذه الأصول وإنما في الكيفية التي تنقل بها



هذا الأصول الى التلاميذ بحيث تصبح جزءا من كيانهم ، وتمكنهم ، كأداة فعالة — من التعبير عن أنفسهم تعبيرا ابتكاريا حيا . الذى يحدث فى غالبية الأحيان ، هو أن هذه الأصول تلقن بصرف النظر عن استعدادات الأفراد ، ويظهر مساوئ هذا التلقين مع الغالبية العظمى من التلاميذ حينما يشاهدون وهم يرددون المحفوظات التى تلقنوها من مدرّسهم بدون أن يكون لهم شخصيات واعية فيها .

إن الصنعة بدون حساسية لا تنتج فنا ، كما أن المهارات غير المرتبطة بالتعبير وبشخصية الفرد ، إن هى إلا أوهام لا تحمل مدركات حقيقية ، إنها أشباح عن الخبرة . أما الخبرة الحقيقية فهى التى تتنفس مثل الكائن الحى ويمكن أن نتحسس زفيرها معكوساً فى الأعمال الفنية ، وبخاصة إذا أصابت هذه الأعمال نجاحا .

لا شك أن المعلم يقابل التلميذ الجاد المجتهد ذا الاستعداد القوي ، كما يقابل التلميذ الغبي المغلق الذى لا طموح عنده . وبصرف النظر عن الأسباب التى أوجدت الفروق الفردية بين كلا النوعين ، فانهما يمثلان حقيقة واقعة . ولذلك فإن الطالب النابغ هو الذى يقدر دائما أن يذلل الصعاب ، ويهضم توجيهات مدرّسه وإرشاداته ، ويخلق شخصيته الفنية المدفوعة بقوتها الفطرية . إن الفنانين الأصليين هم الذين تفوقوا على

أساتذتهم ، فبين ليوناردو وفيروكيو مسافة تبين تفوق ليوناردو على أستاذه حتى اضطره الى أن يطلق التصوير وينصرف الى النحت . كما أن هناك مسافة بين رافاييل وبين أستاذه بوريجينو ، وبين مايكل أنجلو وأستاذه جيرلاندايو . إننا سمعنا عن أن بيكاسو درس في تلمذته في مدرسة للفنون . قد لا يُعجبُ الانسان أن يجد الآن أن ما ينتجه بيكاسو أصبح يدْرُسُ في معاهد الفنون — ليس في بلده فحسب ، وإنما في مختلف أنحاء العالم .

ما نريد إيضاحه هو أن العبقرية الفنية قد تستفيد من الجو الذي تخلقه المدرسة ، ومن تشجيع الأستاذ الملمهم الذي قد يجد فيها إمكانية ، ولكن تلك العبقرية تتفوق على كل القيود وتتشق طريقها غير عابئة بالحوادث أو العقبات . أما التلاميذ المتوسطون الذين لا يعكسون استعداداً قوياً في الفن ، فقد تفيدهم المدرسة في تعليمهم كل ما يتعلق بالفنون التجارية ووسائلها المختلفة ، وقد يجدون نجاحاً في الأسواق ولكن هناك شك عن مدى نمو عبقريتهم حتى يصبحوا فنانيين أصيلين يشهد لهم بالبنان . ومع أننا نسلم بكل ذلك ، إلا أن لكل حالة فرديتها وليس من اليسير استنتاج قواعد عامة لتعميمها في المدارس لنضمن بها خلق المبتكرين ، وإن

هؤلاء ولا شك فوق كل قاعدة ، فلهم نظمهم الفردية التي يخرجون بها الى العالم . يقول تولستوى (Leo Tolstoy) ( ١٨٢٨ — ١٩١٠ ) « إن المدارس يمكنها أن تدرس ما هو ضرورى لتنتج شيئاً شبيهاً بالفن ولكن ليس الفن ذاته . إن تعويد الناس على شيء شبيه بالفن يعودهم ألا يفهموا الفن الحقيقى . وكما أنه من المستحيل على المدرسة أن تدرب شخصاً لتخلق منه واعظاً دينياً فكذلك هناك استحالة لتعليم أى شخص لكى يصبح فناناً . إن المدارس تحطم الفن من ناحيتين : أولهما أنها تخمد القدرة على انتاج الفن الحقيقى عند أولئك الذين لسوء حظهم التحقوا بهذه المدارس وانتظموا فيها سبع أو ثمانى سنوات ، وثانيهما أنها تنتج كميات هائلة من الفن الزائف تضلل به ذوق الجماهير وتغرق به العالم (١) » . فكلام تولستوى رغم أنه نشر سنة ١٨٩٨ ، أى منذ ما يقرب من ست وستين عاماً ، إلا أنه ما زال صحيحاً الى يومنا هذا . فما زالت مدارس الفنون غارقة فى تحفيظ طلابها قواعد شكلية كثيرة ، وتهمل إهمالاً كبيراً البحث عن الأصالة الفردية عند كل طالب . كما أنه مما يعيب طريقة التدريس أن الاهتمام ينصب على المادة أكثر من الطريقة ، وأن غالبية المشتغلين بالتدريس فى كليات الفنون ومعاهدها

---

Leo Tolstoy, What is Art and Essays on Art. (١)  
New York; A Hespe rides Book, 1962, p. 201.

لم ينالوا قسماً من التأهيل التربوي يمكنهم من الاهتمام بالأفراد كأفراد لهم مميزاتهم وخصائصهم • وقد سسمعنا كثيراً عن جوانب التعصب التي تلازم إعداد الطالب في كليات الفن ، فقد يرى الطالب أكثر من أستاذ في الفرع الواحد ، ولما كان كل أستاذ يتعصب لأسلوبه في التعبير ولطرازه الخاص ، فإنه بالتالي يملأ تعصبه على تلاميذه حتى إنهم لا يستطيعون أن يحيدوا عن هذا التعصب ، وإلا حصلوا على أدنى الدرجات • وحينما يخرج هذا الأستاذ ويأتي زميله ، فإنه يطالب الطلاب بالمثل ولذلك يقع الطالب في حيرة بين كل أستاذ والآخر ، ونظراً لحرصه على النجاح بأي شكل كان ، فإنه يتشكل مع كل أستاذ مضمياً بفرديته وأصالته •

إن عملية التدريس فن مثل الفن نفسه ، وحينما يعجز المعلم عن أن يحس بجوانبها الابتكارية ، فإنه بذلك يخرج جيلاً مظموس القدرات غير قادر على التطور أو الابتكار • وقد درست في مؤتمرات كثيرة آخرها سيراكيوز الدولي في التربية الفنية ، انعقد بجامعة سيراكيوز في أغسطس ١٩٦٣ (١) —

---

(١) انظر للمؤلف : تقرير عن ثلاث مؤتمرات دولية في التربية الفنية عقدت بكتندا وأمريكا صيف ١٩٦٣ ، أو « الفنان كمعلم » صحيفة التربية ، مارس ١٩٦٤ ص ٨٨ . أو « الاتجاهات الجديدة في التربية الفنية » ، المؤتمر السنوي لفتشى التربية الفنية ، فبراير ١٩٦٤ ص ٧٧ .

مشكلة الفنان كمعلم ، وقد اتضح في هذا المؤتمر المشكلات المترتبة على وجود فنان غير مربى في هيئة التدريس ، وقد رأى المؤتمر أن الأضرار المترتبة في عملية التدريس من وجود الفنان غير المربى لا تقل خطراً عن وجود المربى غير الفنان ، ولذلك أصبح من الضروري توافر الناحيتين أى أن يكون المدرس مربياً ، كما يجب أن يكون فناناً في نفس الوقت . والحديث عن الفنان المربى قد يدفعنا الى التأمل قليلاً في المعنى المرتبط بفكرة التربية ذاتها ، فليس المقصود في الحقيقة أن يحفظ الفنان بعض مبادئ التربية بقدر ما يؤمن ويحس في داخلية ذاته بأهمية هذه المبادئ ، ليس هذا فحسب ، وإنما يجب أن يكون إنساناً متفتح الجوانب تتوفر فيه السماحة التى تتطلبها مهنته من تقبل الأشخاص الآخرين بإمكانياتهم واتجاهاتهم المختلفة .

**استمرار الطالب في الانتاج :** وهناك مشكلة أخرى تتعلق بطالب الفن ذاته ، وهى أنه يجب أن يستمر في انتاجه ، فالاستمرار صفة ضرورية لنمو العملية الابتكارية ، كما أن الاستمرار هو الذى يكون الميل الدائم لدى المتعلم الذى يحفزه على زيادة الانتاج والخوض فيه ، وتكوين الميل عند المتعلم من العمليات المعقدة التى لا يسهل وضع قواعد لها ، ولكن يمكن القول على وجه العموم بأن تكوين الميل يتطلب مكتبة



تساعد على الاطلاع ، وتوسع من أفق الطالب ، وتعينه على حل مشكلاته الفنية ، كما تتطلب خدمات وأدوات تساعد الطالب وتيسر له عملية الانتاج ، ثم هناك حاجة الى عرض انتاج الطالب ليجد الاعتراف اللازم بجهده وفنه ، فلا يساعد على النجاح مثل النجاح ذاته ، فاذا ما شعر الطالب بنجاحه في ابتكاره فان ذلك ليدعوه الى محاولة النجاح مرة أخرى .  
وحيثما ينتقل الطالب من نجاح الى آخر فان ذلك يمكنه من الاستمرار في انتاجه ، ويترتب على هذا كله النمو في الاتجاه الابتكارى وتكوين شخصيته كفنان متميز .

ولكن المشاهد في كثير من الأحيان أن الطلبة الذين يلاحظ امتيازهم في الابتكار في التعليم العام ، وقد يحصلون على جوائز محلية أو دولية تبين أهمية ما ينتجونه ، نلاحظ أن هؤلاء الطلاب لا يستمرون في انتاجهم لظروف كثيرة قد تكون خارجة عن إرادتهم . فالحياة الاقتصادية ، والتقويم الاجتماعى للوظائف ، ونظرة المجتمع للفنان ، كل هذه أمور معوقة للاستمرار في الانتاج الفنى ، وهذا التعويق يشل عملية الاستمرار عند هؤلاء الطلاب . ومع هذه القيود المميتة التى توجه بعض الطلبة في مستقبلهم ، نحو اتجاهات أخرى غير التى تبرزها استعداداتهم ، فإن الميل الفنى الأصيل يحاول دائما أن يشق طريقه في هذه الظروف المعقدة .

ولا عجب أن نرى فناناً مثل محمود سعيد الذى حاز على جائزة الدولة ، كانت له مهنتان : إحداهما رسمية وهى وظيفة كقاض أو مستشار ، والوظيفة الأخرى غير رسمية وهى وظيفته كمصور . وهوايته فى التصوير ارتقت الى مستوى التخصص والتعمق حتى كادت تغطى على وظيفته الرسمية التى يحصل منها على مرتبه الثابت . وقد رأينا فى فن التمثيل أيضاً شخصيات جديدة لم تتخرج من معهد للتمثيل وإنما دفعها الاستعداد الطبيعى الى أن تشق طريقها فى اتجاه الفن الذى برزت فيه ، فمثلاً كان عادل خيرى محامياً تخرج من كلية الحقوق ولمح كممثل ، وهناك طائفة من الكوميديين ناجحين أمثال أو لمعة وبيجو ، لم يعدوا فى معهد للتمثيل وإنما كانوا ذوى تخصصات مختلفة منذ البداية ، وبعضهم ما زال يزاولها حتى الآن . ومن الموسيقيين أيضاً نجد يوسف شوقي الذى يعمل أستاذاً مساعداً فى كلية العلوم ومتخصصاً فى الحفريات ونظرية التطور وهو خبير فى الموسيقى وله ألحانه ومؤلفاته . فالاستعداد الفنى يشق طريقه محطماً العقبات ، ولكن ليس هذا فى كل الأحوال فالحالات التى نشاهدها لا تمثل إلا عدداً ضئيلاً من تلك التى تغلبت على الصعوبات ، ولكن الظروف البيئية كثيراً ما تطمس ذوى الاستعداد ويحرم المجتمع من كفاياته وبخاصة فى الأحوال التى تنتشر فيها المثل البرجوازية الطبقيّة التى تجعل من الفنون مهناً محتقرة

بالنسبة لبعض المهن الأخرى ، أو بالنسبة للمثل الخلقية التي يستقها الاقطاعيون وأصحاب رؤوس الأموال الذين كانوا يسمون عاطلين بالوراثة • ومع ذلك شاهدنا غرائب ، فمثلا : ابنة هارى ترومان رئيس الولايات المتحدة السابق كانت تعزف الموسيقى وتراولها في الحفلات ، وابنة تشرشل السياسى العجوز عملت ممثلة ، وفي حالات أخرى أدت الشهرة الفنية • إما الى ثروات طائلة أو الى مراكز بارزة مثل جريس كيلي التي كانت ممثلة وأصبحت أميرة موناكو وفكرت أن تعود ثانية الى التمثيل •

حينما يُنظر الى الفن مثلما ينظر الى العلم ، وحينما تقومه الدولة التقريريم الذى يعطيه قدره ليؤمّن الفنانين في حياتهم ، لا شك أن المواهب ستجد مجالا أوسع للظهور ، والاستمرار ، والتطور ، وحينئذ تتعدم الحالات المفجعة التي نستمع اليها بين حين وآخر من أن ممثلا مشهوراً قد توفي وجمعت له الصدقات لدفنه ، أو اعتلاه المرض في شيخوخته ولم يجد سندا ينقذه من آلامه •

**أثر التقاليد :** والتقاليد لها دور كبير في تنمية العملية الابتكارية • ويقصد بالتقاليد كل ما يتاح للمتعلم في بيئته من عوامل مشجعة على النمو الابتكارى • فقد يولد الطفل

في بيئة غنية مليئة بالمتاحف ، والمعارض والمكتبات ، فيجد في هذه المجالات فرصاً للتفاعل وتنمية مواهبه الابتكارية . والطفل حينما يشاهد أثراً فنياً لا ينمحي تأثيره بسهولة ، وكما ازدادت تلك الآثار في بيئة الطفل تحولت الى حوافز دافعة في النمو الابتكاري . وتختلف التقاليد من بلد الى آخر وهي تمثل ما أنتجه الجنس البشري من فنون عبر العصور . وكثير من هذه المنتجات ما زال يحمل انفعالات الفنانين الذين أنتجوه ، والتراث الفني لغة تحمل معان وتنتقل هذه المعانى الى المتفرج حينما يفتح نفسه لاستقبالها وفهمها . وهناك أيضاً الفن الشعبى الذى يجده الطفل في بيئته الاجتماعية معروضا في الحوانيت ، وفي المحال التجارية ، وفي المصانع الصغيرة مثل : عرائس المولد ، والأكلمة ، والخزف بأنواعه ، والسلال والمراجين ، وغير ذلك ، كما أن هناك عدداً من السلع يشاهدها الطفل في بيئته المنزلية ، فيرى الصور على الجدران ، ويرى الأثاث والسجاد والمفارش والصناديق المزخرفة ، وغير ذلك من السلع التى تؤثر على الذوق . كل هذه الأشياء تلعب دورها في تنمية ذوق الأفراد ، وفي تنمية الحوافز الدافعة لنضجهم الابتكاري .

والتقاليد في الحقيقة نوعان : تقاليد ترتبط بالسلع المتوافرة في الأسواق ، وفي المتاحف ، سواء كانت تنتمى الى الحاضر أو الماضي ، والنوع الثانى يتضمن العادات المرتبطة

بهذه السلع • والعادات إما إيجابية أو سلبية : فالإيجابية  
هى التى تعين على تكوين الميل الأسمى لدى المتعلم : وقد  
يأتى ذلك عن طريق ملاحظة المحيطين بالشخص فى معاملتهم  
واحترامهم للانتاج الفنى ، فحينما ينشأ الطفل ويجد فى أسرته  
احتراما للمقطع الفنية وتقديرا لها ، يتشرب بطريقة تلقائية  
هذا الحب والاحترام ، أما اذا وجد إهمالا وعدم عناية  
واحترام ، فسيتشرب هذه السلبية •

وهناك أمثلة متعددة فى البيئة تبين مدى احترام المجتمع  
لفنونه وتقديسه لها ، فالمجالات التى تظهر مثلا قد تخرج  
باباً مصوراً عن الفنون وتجعل هذا الباب متنوعاً معيناً على  
الثقافة • فالقارئ لا يهتم فقط بالأخبار والمشاكل اليومية :  
ولكنه يهتم أيضاً بتذوق الانتاج الفنى وفهم مشكلاته • وقد  
لعبت الصحف فى الجمهورية العربية المتحدة دوراً كبيراً فى خلق  
روح رياضية لدى الجمهور ، وذلك بتخصيص صفحة فى  
الجريدة اليومية تحدث الناس عن اللاعبين وعن المباريات  
المختلفة ومستوياتها من الحذق ، كما خصصت الاذاعة  
والتليفزيون برامج لذلك فى إذاعتها للمباريات • أما مجال  
الفنون التشكيلية وما يرتبط به من ابتكارات تؤثر فى الرؤية  
البصرية ، فانه ما زال محدوداً ولا يعنى به إلا عدد ضئيل  
من الجهات الرسمية ، كما أن المتاحف الميسرة ، وإن كانت



تترخر بالانتاج ، إلا أنه ليس هناك برامج تربوية تعلم الناس كيف ينظرون الى تلك الأشياء ويفهمونها ، ولذلك فان هذه المتاحف كالمخازن لا تؤدي دورها في نشر الثقافة الفنية وتنمية الأصول الابتكارية لدى الجمهور ، كما أن البلاد المتهدية متخصصة في كل نوع من أنواع الفنون وهذه بدورها تؤدي وظيفة حية في نشر الثقافة الفنية ، أما عندنا فلا توجد مجلة واحدة في هذا الصدد ، وقد حاول البعض مشكورين بإيجاد مجلة من هذا النوع ، إلا أن هذه المجلة قد اختفت بعد سنوات قليلة لظروف مادية مجحفة .

ولا شك أن النمو الابتكاري والتذوق لا يمكن أن يتركا عفواً في مجتمع يريد أن ينهض ، فالتمدين نفسه مترقف في العصر الحاضر على نمو الابتكار ، وهذا لا يتأتى إلا بتخطيط واع موجه يشمل على برامج محددة يمكن أن تؤديها المتاحف ، والمعارض ، ومعاهد التعليم ، والصحافة ، والمطبوعات ، ودور السينما ، والاذاعة والتلفزيون ، والأندية الاجتماعية ، والنقابات ، والمصانع ، وكل مجال يجتمع فيه الناس .

**تشجيع الدولة :** وقد أخذت الدول في العصر الحاضر تهتم بالمبتكرين قدر اهتمامها بالمخترعين . وفي الجمهورية العربية المتحدة لا شك أن هناك اهتماما واضحا في هذه

الناحية ، فتمنح الدولة جوائز في عيد العلم ، كما أنشأت المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، كذلك توجد إدارات لتيسير إقامة المعارض وتبادلها بيننا وبين الدول الأجنبية ، كما أن هناك البعثات والمنح التي تيسر السفر والدراسة في الخارج ، وكذلك منح التفرغ التي تعطى الفرصة للفنانين لمزاولة إنتاجهم والنهوض به . وقد أقامت الدولة متحف مختار دليلاً على الاهتمام بابنائها من المبتكرين . ورغم كل هذه الجهود المشكورة ، فإن جهوداً أخرى يجب أن تبذل لتدعيم الحركة الفنية ، فمثلاً لا توجد صالات للعرض ، ويتكلف أى فنان ناشئ أموالاً كثيرة لكي يعرض عمله على الجمهور ، كما أن الإعانات التي تعطى للجمعيات ضئيلة ولا تساعد مساعدة كافية على إيجاد البرامج الكفيلة بنشر الثقافة الفنية على مستوى شعبى واسع ، كما أن لجان التحكيم التي تشجع الفنانين في اقتناء أعمالهم كثيراً ما تتعصب لنفر دون الآخر ، وهى بالتالى تخرج عن وظيفتها الأصلية في تشجيع الحركة الفنية الى غرس ألوان من الخقد بين الفنانين بعضهم وبعض . والواجب أن تمثل لجان المقتنيات والتفرغ والتحكيم في المجالات المختلفة عقولا متنوعة لكي يتم التشجيع على أسس أكثر تحراً ، ثم يجب مطالبة المؤسسات الكبرى ، والمتاحف ، والفنادق ، بإنشاء قاعات للعرض ، ودفع الصحف لتخصيص

صفحات للتتويه بالأعمال الفنية ونقدها • فبذلك تنشيط  
الحركة الفنية وترداد الدولة رعاية للفنون •

توصيات عامة : ومما سبق نستطيع أن نستنتج ونزكى  
بعض التوصيات العامة التي يمكن على أساسها أن نشجع العملية  
الابتكارية وننهض بها •

١ — إن العملية الابتكارية تمثل القدرة الخلاقة عند  
الإنسان ، وتختلف بداية هذه العملية عن نهايتها ، كما أن  
نتيجتها لا يستطاع التكهّن بها قبل الخوض فيها •

٢ — إن العملية الابتكارية ليست قاصرة على الفن وحده ،  
وإنما تمثل في حقيقتها اتجاهاً يدخل في طبيعة الأشياء مهما  
اختلفت أنواعها ، كما تدخل في السلوك الإنساني بشتى  
مظاهره •

٣ — إن العملية الابتكارية تحتاج الى حرية في الفهم ،  
ووسائل ميسرة للبحث ، وشخصية دائبة على الوصول الى  
النتيجة المبتكرة •

٤ — إن العملية الابتكارية فردية تعكس كل مقومات  
الشخص الذي يمر فيها ، وتحمل طرازه ونمطه المميز •

٥ — يدخل في العملية الابتكارية جانبا الفكر والإحساس ويلعبان دورهما في دفعها الى الأمام حتى تتم في شكل متكامل ، كما تتضمن العملية الابتكارية المهارات ، والمعلومات ، والعادات التي تتناسب مع تمامها •

٦ — إن العملية الابتكارية تمر في مراحل متعددة منها التحضير ، والبحث ، والحضانة ، وبعد ذلك تنبثق لحظة الإلهام التي تولد الفكرة الجديدة التي يصوغها الفنان ، وهذه المراحل تأخذ شكلا متميزا في كل حالة •

٧ — لا يجب في العملية الابتكارية أن تؤخذ التقاليد الفنية كغاية ، بل يجب أن تكون وسيلة يستعين بها المبتكر على الوصول الى ابتكاراته ، فغرضهم الخبرات القديمة ضرورة لكشف الخبرات الجديدة والنمو بها •

٨ — إن المحاكاة ضد العملية الابتكارية فهي تبدأ بنهاية معروفة وتنتهي عندها • بينما العملية الابتكارية ، وإن بدأت أحيانا بجوانب معروفة وتنتهي عندها • بينما العملية الابتكارية ، وإن بدأت أحيانا بجوانب معروفة ، إلا أنها تتطور وتصل الى كشف شيء مجهول وغير معروف من قبل •

٩ — الجسدة التي تتضمنها العملية الابتكارية تختلف عن

المودة التي تستند الى مزاج عارض ذي تاريخ ضئيل ،  
بينما الجودة في الابتكار تستند الى قيم دائمة وهضم  
لتاريخ أطول .

١٠ — إن العملية الابتكارية تحمل في طياتها جوانب  
التطور ، فما تتكشفه من علاقات جديدة إنما يكون له صدى  
في النهاية في تغيير مظهر البيئة وتحسين حالتها .

١١ — حينما ينجح الفنانون في ابتكارتهم الشخصية ،  
فانهم يصلون في النهاية الى كشف لغة يسهل تداولها عالمياً  
وتصبح رصيداً هاماً من تراث الانسانية .

١٢ — أن تقويم العملية الابتكارية يحتاج الى عقلية  
مبتكرة لتذوق انتاجها الابتكاري ، ولا يمكن الحكم على  
نتائج العملية الابتكارية أن نضاهيه في النهاية بأي انتاج  
سابق ، فالنتيجة المبتكرة لا تشبه أي نتيجة سابقة .

١٣ — لابد في الحكم على الأعمال المبتكرة أن يتوافر  
في لجان التحكيم العقلية السمتة المحرة ، الواسعة  
الاطلاع ، القدرة على تمييز العمل المبتكر من غيره .

١٤ — أن التدرب على ممارسة العملية الابتكارية في ناحية



ما قد ينتقل الى نواح أخرى لو أن المدرب أدرك الحصلة بين كل ناحية والأخرى ، وأحس بقيمة العملية الابتكارية في ناحية الانتاج الذى يعالجه .

١٥ — أن شخصية الانسان لا يمكن أن تتكامل وتصل الى نوع من الرقى إلا اذا كانت العملية الابتكارية جزءاً من مقوماتها ، كما أن هذا التكامل يتوقف فى شكله على أثر العملية الابتكارية التى يزاولها الفرد على سلوكه الابتكارى .

١٦ — ولو أن هناك اعتراف بأهمية استعداد الفرد لمزاولة العملية الابتكارية ، إلا أن نمو هذا الاستعداد وبروزه يتوقف على عمليات تعليمية كثيرة يجب أن تتاح فى كل من : المنزل ، والمدرسة ، والمجتمع .

١٧ — أن الابتكار لا يمكن أن ينمو ويزدهر بدون أن تعنى الدولة والمؤسسات به فى شتى المرافق . ولكى يتم ذلك لابد أن توضع برامج مدروسة تساعد على تشجيع هذه الجوانب .

١٨ — تشجيع الابتكار قد يساعد على إيجاد المبتكرين حتى ولو كانت نواح النشاط التى يكسبون منها رزقهم غير تلك التى يبتكرون فيها .

# الفصل السادس

## الابداع والتراث

### مقدمة :

تمثل الصلة بين الابداع والتراث قضية من قضايا الفكر المعاصر . فهناك نفر من المفكرين يعتقدون أنه بدون هضم المآثور من التراث لا يمكن تحقيق مستوى رفيع من الابداع ، بينما هناك آخرون يؤمنون بأن التراث عامل مقيد ، والالتزام به قد يحول الشخص المبدع الى مقلد ، ناهيك عن فقدانه لشخصيته كفنان مبدع . والقضية على هذا النحو تحتاج الى تأمل حيث من المحتمل أن يكون لكل رأى مسنده ومنهجه ، ونقط الدفاع التي تبرره .

### تعريفات :

وقبل تحليل هذه القضية لابد من تحديد لكلا المصطلحين : « الابداع » و « التراث » حتى يكون اطار التحليل واضحا . فالابداع يطلق عادة على كشف صيغة جديدة لم يكن لها وجود من قبل ، أو اعادة صياغة شكل قديم بأسلوب

جديد ، والابداع تكليف للماضى وتوظيفه لمجابهة الحاضر ، وهو اطراد الماضى نحو حاضرمستقبل يفضلانه . أما « التراث » فيشير الى ما سبق أن أنتجه الانسان من فن تشكيلي بفروعه المختلفة عبر العصور ، هو حصيلة ما أنتجه الانسان منذ أن استطاع أن يخطط في الكهف حتى وقتنا هذا ، أو هو ما تم انجازه من انتاج مصور أو ملموس يحمل تعبير الأجيال السابقة ، ويحدد نوع مساهمة كل جيل ، ومستواه . ومن الطبيعى أن يكون « التراث » متعلقا بالماضى ومجرد أن ينتهى الفنان المعاصر من انتاج عمل فنى حديث يصبح هذا العمل بعد انجازه جزءاً من التراث التشكيلي .

وليس كل انتاج أنجز فى الماضى على مستوى واحد من الجودة ، والاتقان ، وتحقيق عامل الابداع ، فالبعض منه قد يصل الى الذروة ، فى حين أن بعضه الآخر قد لا يخرج عن كونه ذى منهج روتينى ، ويستقر فى القاع . ولذلك عند تناول التراث بالمناقشة لابد من تمييز المآثور من العساذى ، والنادر من المتكرر ، ورفيع المستوى من النوع الذى لا يمثل أكثر من محاولات أولية .

والتراث جزء لا يتجزأ من الانسان المعاصر ، فهو يحمل فى بنائه الذاتى سمات هذا التراث : فى عاداته ، وسلوكه ،

( م ١٠ . — العملية الابتكارية )

وفى تعامله مع الآخرين ، وفى ملبسه ، وهندامه ، وغذائه ،  
وتعليمه المدرسى ، وفى لهجته ، ومذاقه ، وفى اخلاقياته ، وفيما  
يعتبره خيرا أو شرا ، جميلا أو قبيحا • والانسان الفرد  
وحدة متكررة من شعب معين • ولذلك نجده يشارك الشعب  
الذى ينتمى اليه كثيرا من الأمور التى تساعده أن يكون عضوا  
منتميا الى هذا الشعب ، والى الانسانية التى تحوى مختلف  
الشعوب •

### الفرد النمطى :

هناك فارق بين أن يكون الفرد وحدة نمطية متكررة فى  
مجتمع جامد ، وبين أن يكون انسانا مبدعا مبتكرا ، قائدا  
وليس تابعا • فالمبتكر يعتبر شخصا فوق العادى لأنه ببصيرته  
يتمكن من ايجاد حلول مبتكرة لمشكلات عصره ، تختلف عن  
النمطية المتداولة ، حلولا جديدة تحمل احساسا ، وبصيرة ،  
لكن آماله بهذه الحلول ، هل باهماله للتراث ، أم بهضمه له  
واعادة توظيفه بصيغة تتفق مع الظروف المعاصرة ؟ انه  
لو اقتصر فى تجربته على تكرار الماضى ، لما كان مبتكرا ،  
والماضى الذى يكون بالنسبة للكثيرين مجرد محفوظات ، ليس  
ماض حى • الماضى الحى يجد توظيفا جديدا يتلاءم مع

الظروف الجديدة المتغيرة • أى أن الماضى الحى قوة لمواجهة  
الحاضر المتغير •

### الشعوب الجامدة :

وهناك عوائق لهضم الماضى ، وتوظيفه ، وتجديده ،  
أهمها تكرار الماضى على أنه نهاية فى حد ذاته ، معنى ذلك  
أن تكرار الماضى سيولد شعبا جامدا يقاوم التطور • ويصف  
زكى نجيب محمود العالم والمتعلم فى الشعوب الجامدة فيقول :  
« ان الشعوب التى جمدت عروقتها هى أن العالم فيها أو  
المتعلم لا يراد له ولا يراد منه الا أن يكون جسدا قوامه كله  
بالحروف الأبجدية وزعت على محفوظات من أقوال وجمل  
وكلمات ، وأما دنيا العمل والبناء والانشاء والانتاج فهذه  
يتولاها من لم يسعدهم الخط بحفظ التراث ، فيكون لهم  
هو الثقافة وهو المرتق فى وقت واحد » (١) ويستطرد الكاتب  
فيصف الحياة الراهنة فيقول : انها « حياة يراد لها أن تلقى  
بزماتها الى من لا يملكون الا حافظة وما تخزنه من أقوال  
محفوظة » (٢) • وهذا يعنى أن الحياة فى عمومها قولا أو  
أداء حينما تركز الى المحفوظ فانها تقاوم الابداع ، وتحد من  
التطور ، وتضطر الانسان أن يعيش على ابتكارات غيره ممن  
سبقوه ، فى ميدان التقدم •



### التقليد كمدخل لنقل التراث :

والتكرار يتحقق في الفن التشكيلي بالتقليد الحرفي لنموذج من التراث ، وتكراره ، كما هو ، دون ادخال اضافة ، والتقليد على هذا النحو يسمى بالتقليد المباشر ، أى يتقيد فيه الناقل بالأصل المنقول ، على أساس ألا يدخل شخصيته في هذا النقل . الاعتقاد السائد هنا أن هذا التراث الذى أثبت نجاحه في الماضى ، ولذلك فان نجاحه كى يستمر كما هو . وهناك مدخل للتقليد يختلف عن النقل المباشر ، يتضمن النقل من صورة متذكرة عن الماضى . أى أن الأصل لا يكون بالضرورة أمام الناقل ، وانما يستدعيه بذاكرته البصرية ، فالناقل يقوم باستدعاء صور بطريق غير مباشر بشئ مألوف ، أى يقوم بعملية تذكّر المرئيات من خلالها يوجد بين انتاجه وبين ما يتذكره ، فيأتى حينئذ بصورة للماضى أقل دقة من الصورة المنقولة مباشرة ، وعملية الضعف هى فى أن الناقل يغرق فى الاهتمام بالصدى التصورى لنماذج من التراث السابق . وأحيانا يتولى المعلم عملية تصور الماضى نيابة عن تلاميذه ، ويطلبهم بتقليده حسب ما يشرحه من مخيلته ، وهذا أيضا عبارة نسخ لواقع متداول بخبرة غير مباشرة . والثلاث مستويات المذكورة قوامها النقل

والمحاكاة : الأولى نموذج مباشر ، والثانية من تصور شخصي للنموذج ، والثالثة من تصور الآخرين لهذا النموذج . وفي كل حالة يتم الاستدعاء دون أن تكون لشخصية الفنان دور في إعادة الصياغة ، أو القيام بإضافة .

ولو كان الناقل دقيقا ، فإنه يحافظ على مظهر التراث ، أما لو كان غير دقيق فإنه ينزل بمستواه الى أشكال ركيكة ، ويظهر هذا عادة عند الحرفيين الذين يطبقون أساليب الفن الاسلامي ، في المساجد ، وبعض المؤسسات الاسلامية . فعلى قدر مهارة الناقل يستمر في المحافظة على التراث . لكن هناك محاولات في خان الخليلى في مصر على سبيل المثال ، تبين أن المحاكاة التي تحتاج لصبر وروية ، اذا لم يمنحها الناقل هاتين الصفتين ، تخرج نتائجه مفككة ، غير متكاملة ، هي في مظهرها اسلامية ، لكن في جوهرها ركيكة ، ولذلك فهي تنحدر بأصول الفن الاسلامي الى شكليات .

### تمسك الداخل :

لكن مع توافر هذا وذاك أوجد لنا الفن الحديث مداخل لتناول التراث مرتبطة بنزعات فردية ، فجاء الابداع مستلهما من التراث ، ومرتكزا عليه ، ولم يعد ثمة تراث واحد منبعها

للالهام لدى الفنانين ، بل أنواع مختلفة من التراث ألهمت  
العديد منهم ، ولذلك كان ابداعهم اعادة ترجمة للتراث بعقلية  
حديثه . فالفن الزنجنى ( النجرو ) أثر على كل من بابلو بيكاسو  
( ١٨٨١ — ١٩٧٣ ) وجورج براك ( ١٨٨٢ — ١٩٦٣ ) ونبتت من  
وحيه المدرسة التكعيبية ، ومن خيال الفن النجبرو ومن  
ايكونات الفيوم ظهرت تعبيرات اميدو موديليانى ( ١٨٨٤ —  
١٩٢٠ ) محملة بتجربة فريدة مغايرة لكل المصادر التى اعتمد  
عليها فيما قبل . وحينما امتلأت صور جورج روه ( ١٨٧١ —  
١٩٥٨ ) بالحدود السوداء ، كان ذلك انعكاسا مفضوما  
لتأثره بتراث الزجاج المعشق بالرصاص الذى يزين كاتدرائيات  
القرون الوسطى ، وحينما ظهرت تبادلات الشكل والأرضية  
التي انتجها موريتس كورنيليس أشر ( ١٨٩٨ — ١٩٧٢ ) كان  
ذلك انعكاسا لداخل من الفن الاسلامى أخرجها بأسلوب  
حديث . وكان هنرى ماتيس ( ١٨٦٩ — ١٩٥٤ ) شديد  
الاعجاب بالرسوم الفارسية ، والسجاد الشرقى ، وانعكست  
الألوان الزاهية لهذا التراث في أعماله . ومازلنا نشاهد في  
الأعمال للفنية المبتكرة لكل من واسيلى كاندينسكى ( ١٨٦٦ —  
١٩٤٤ ) وراؤول خومى ( ١٨٧١ — ١٩٤٧ ) وأوسكار لوكوشكا

( ١٨٨٦ — ١٩٨٠ ) تأثيرات مستمدة من تقنية فنسنت فان جوخ  
( ١٨٥٣ — ١٨٩٠ ) ومازالت هذه التقنية ملاحظة حتى أوجد  
كل منهم لنفسه طريقا مميزا ، فاخترت التأثيرات ، أو هضمت  
في سياق المدخل الجديد للإبداع الذي انتهجه كل منهم .

وفي عصر النهضة الايطالى كان التلمذ واضحا ، كل  
فنان ناشئ يبدأ من أستاذ يعاونه في البداية ، ويستلهم فيه  
الأصول ، ويظل تابعا له حتى يستيقظ تفكيره الذاتى ، ويشق  
طريقه ، فحينئذ تشاهده وله ذاتيته المميزة . حدث هذا بين  
ليوناردو دافنشى ( ١٤٥٢ — ١٥١٩ ) وأستاذه اندريا دلافيروكيو  
( ١٤٣٥ — ١٤٨٨ ) وبين رافاييل سانتى ( ١٤٨٣ — ١٥٢٠ )  
وأستاذه بيروجينو ( ١٤٤٥ — ١٥٢٣ ) وبين ميكلا نجلوبيكوتا  
روتى ( ١٤٧٥ — ١٥٦٤ ) وأستاذه اومينكوغير لاندايو  
( ١٤٤٩ — ١٤٩٤ ) ، وبين الأصل في كل حالة والابداع الجديد  
مضافة كبيرة ، هي الاضافة التى جاء بها الفنان ، فغير منهج  
التراث ، أو أضفى عليه حساً مغايرا للمألوف والمتداول .

وهناك نوع جماعى من التراث يتمثل في انتاج حضارة  
أسرها ، حيث يتبلور اتجاه العصر في صور مميزة ، وأحيانا  
يصعب التفرقة على انتاج الفرد الواحد في مثل هذا التراث ،  
ومن بين الأمثلة على ذلك التراث المصرى القديم ، وجينما

كان ينقل التراث من السلف الى الخلف ، كان يستعان في ذلك بشبكة من المربعات ، ليتم النقل الذي يصححه الأستاذ بعد تمامه ليحكم مسيرته للتقاليد • ويلوح أساس مشابه في تعلم الخط العربي : النسخ ، والرقعة ، والثلاث ، والفارسي ، والديواني ، والكوفي ، فكل من هذه الخطوط له قاعدته الجماعية ، ولا يمكن للناشئ أن يبدع في هذا الخط دون أن يستوعب القاعدة في كل حالة ، بالتكرار وتقليد الأمشق ، وما أن ينته من هضم القاعدة حتى تبدو سمات مشتركة ذاتية للخطاط المبدع ، تظهر شخصيته من خلالها ، ويمكن بالتركيز التعرف على نمط خطه رغم الالتزام بالقاعدة العامة • ان الخطاط يشبه عازف الكمان الذي يسيطر على أوتاره ، ويلعب بعلاقات نغمية تعكس شخصيته ، فأشكال الخطوط مع الخطاط المتمكن تبدو منطلقة فيها آثار القلم البسط وهو متحرك فينبسط أو يضيق ، يكون ثقيلًا أو خفيفًا ، سميكًا أو رفيعًا ، متداخلًا أو منفرجًا حسب ما يمكن التصميم •

والفنون القديمة بعامة تعتمد على جماعية التعبير ، منها الفن المصري ، والآشوري ، والإسلامي • ومعنى جماعية التعبير أن الفنان الناشئ يلتزم بالأسلوب الذي أتبعه السلف ، وأصبح منهجًا للجماعة ، فالفن الهندسي الإسلامي يعتمد على الرياضيات ، حيث ترسم الأشكال الهندسية المختلفة :



المثلث ، والمربع ، والخمس ، والستس ، حتى أعقد الأشكال ذات الأضلاع الكثيرة • ولابد لرسم أى شكلا هندسى من استيعاب القاعدة ، والأعقد من ذلك عند وضع الشكل فى ترامى مع أشكال أخرى ، لاجداث علاقة متعمدة بين الشكل وأرضيته ، متشابهة ، أو متباينة ، فعلية التكرار تولد ايقاعا مستمرا ، مطردا ، الى اليمين والى اليسار ، الى أعلى والى أسفل ، أى أنه ايقاع مستمر ممتد ، كامتداد الحياة ، لا تعرف له بداية ولا نهاية — هذه الأشكال الهندسية الاسلامية تولدت ، وتوارثت ، عبر قرون من الزمان ، حتى أنها أصبحت ملكا للجماعة ، ولكل مسلم اينما ذهب : الى مسجد ، أو أثر اسلامى قلعة أو قصرا ، قرأ فى القرآن أو استوعب مخطوطا اسلاميا ، وتمتد رقعة هذه الأشكال من المحيط الى الخليج •

ان الناشئ الذى يريد أن ينهج منها اسلاميا عليه أن يستوعب أصول هذا الرسم الهندسى المؤسس على هضم الحساب ، وبعد هضم المنهج يأتى مجال تطبيقه ، وتكييفه ، وتوظيفه لمجابهة مشكلات الحاضر التى تتسم بالمدخك الاسلامى •

### المدخلان الفردي والجماعي :

قضية الابداع والتراث هنا لها مدخلان : أحدهما فردي ، والآخر جماعي . المدخل الفردي يبدأ برسوم الأطفال ، وفنونهم عامة ، حيث التلقائية ، وانعكاس سمات الطفولة في العمل الفني ، ولهذا المدخل نظمه ودراساته ، التي تعرض لمراحل النمو في التعبير الفني من الطفولة المبكرة ، الى المراهقة ، الى البلوغ . ومن خلال هذا المدخل يأتي التراث تدريجيا ، مع الاطراد في النمو ، أى أن المشكلات التي يعالجها الطفل تعتمد على صفات مستمدة من التراث ، لكنها صفات كيفت لتتلاءم مع مستوى التعبير ، والمرحلة التي يمر بها الطفل . فالتراث على هذا النحو ليس شيئا ثابتا جامدا موحدا بالنسبة لساائر التلاميذ ، مهما اختلفت الأعمار والمراحل ، لكنه متكيف مع المشكلات التي يجابهها هؤلاء الصغار ، أى أنه نسبي ، حيث يكون الربط بين مشكلة فردية ، وأخرى مشابهة ، عالجها السلف بنجاح ، ولا ينتظر من عملية التكيف ، أن تكون النتيجة نقل التراث ، أو الالتزام الجرفي به ، وإنما هي الروح التي تولد الإشرارة التي ترتفع بالمستوى في الأداء ، دون فقدان لشخصية المتعلم ، ودون الالتزام بقواعد مسبقة .

### النقل حينما يكون ابتكارا :

والتقليد أحد وسائل التعلم ، ومن خلاله يستطيع المتعلم أن يحقق نوعا من الابداع . ويتم التعلم عادة بنقل نموذج خارجي ، وينتهي الأمر بأن يكون سلوك المقلد مشابها لسلوك المصدر الذي يقلده . والطفل الصغير يلتقط أشياء كثيرة في حياته الأولى بالمنزل ، بالتقليد ، فهو يحاكي الأصوات ، والحركات ، والعادات ، ويخفظ العبارات ، وينطقها بنفس الطريقة في المناسبات المشابهة : فهو بالتقليد يرث النطق ، واللغة ، واللهجة ، وفي الرسم يمكنه أن يقلد رسما آخر ، حتى ولو لم يستطع اتقان النقل ، لكنه يحاول ، وقد تتجح المحاولة عند نقل رسم طفل آخر . معنى النقل هنا أنه يمتص صفات متوافرة في رسم هذا الطفل ويعجب بها ، فهو بالتالي ينقلها ليضمها الى رصيده ، وهنا تظهر فائدة النقل ، اذ أنه يوسع دائرة الخبرة الفردية ، ويكسب مهارات جديدة . الطفل هنا يعيش طفيلي على غيره ، أي يمتص الغذاء ممن هو أقدر منه . وليس هناك عيب في أن ينقل شخص من آخر طالما كان النقل اضافة مثرية لتجربة الناقل . لكن هناك حالات ينتهي النقل فيها الى أضرار ، وتحدث هذه الأضرار

حينما يتخذ الناقل مما ينقل نموذجا ونهاية توقفه عن التفكير ،  
وعن الابداع ، فيصبح كالألة ، يردد فقط ما ينقل ، وأحيانا  
يتم النقل بعدم استيعاب ، فينزل المستوى من الجودة التي  
يتميز بها الأصل ، الى الشيء المحرف بركاكة ، ولا يحمل  
حسا واعيا ، فالأصل في النقل امتصاص القيمة ، أما اذا  
اقتصر على المحاكاة بدون فكر أو حس ، انتهى الى عمليات  
بغياوية ، أو أفعال أشبه ما تقوم به القردة ، وحينئذ تتلاشى  
قيمة التقليد كمدخل للتعليم وامتصاص التراث ، لأن ما ينقل  
لا يدخل ضمن حصيلة الناقل ، ولا تتفاعل مع كيانه .

وظاهرة النقل سادت في عصر النهضة ، ومازالت تشاهد  
في المتاحف العالمية ، حيث يقف الرسامون أمام صور من  
التراث وينقلونها بدقة لأغراض مختلفة ، من بينها محاولة  
التعلم ، واكتساب الخبرة في أحكام التكوين ، والتعبير ،  
والتقنية السائدة . ومازالت تشاهد هذه الظاهرة في خان  
الخليلى في القاهرة ، حيث ينقل الصانع ألوانا من التراث  
المصرى القديم ، والآسلاوى في أشغال المعادن ، والآبليك ،  
وهذا يبين مدى انتشار هذه الظاهرة كأساس عند الكثيرين  
لاكتساب خبرات التراث السابق .

لكن عملية النقل ذاتها ، ومطابقة المنقول للأصل ، أصبحت

تتولاهما المطبعة ، وآلات النسخ والتصوير ، والمسجلات الصوتية ، والسينما ، ولذلك فإن النقل الحرفي ، بمعنى ايجاد نسخة اضافية ، من المنقول منه ، عملية في حقيقتها لا ابداع فيها ، الا اذا تصورنا أن الانسان الناقل قد يجيد النقل ، وقد يحقق فيه ، وتعطى القيمة حينئذ لمن يجيد . لكن حتى مع توافر الاجادة ، فالعملية في ذاتها ميكانيكية ، ولا ابداع فيها ، أما اذا كان الناقل يضيف شخصيته على ما ينقل ، أى بوجهة معاصره ، أى بعقلية المجدد ، عندئذ سيلاحظ أن شيئاً جديداً قد أضيف لعملية النقل ، ألا وهو عقلية الناقل ، وروحه ، وحسه ، وفلسفته . وكم من اخطار وردت في حكم السلف وأوجد لها المعاصرون معان متجددة قربتها من الناس ، وزادتها قوة .

سأل الكاتب ذات مرة أحد العازفين في فرقة سيمفونية في أمريكا ، ما الفارق بين عازف وآخر اذا كان النغم مصمم من قبل ، ومسجل على النوتة ، وما على العازف الا أن يتبعه ؟ فأجاب : لا شك أن هناك فارقاً جوهرياً بين عازف وآخر ، ويمكن من طريقة العزف معرفة شخصية العازف ، وقدرته ، ومستواه . والاوركسترا السيمفونية في مجموعها ، وبعازين ، قد يخرج اللحن وله طابع ، تبعاً لقدرة المايسترو على تنظيم العازفين ، وربطهم بعضهم ببعض . ولذلك فإن أداء كل فرقة



سيمفونية مشهورة يسجل باسمها ، ليميز عن أداء فرقة أخرى .  
ويعتقد هذا العازف الذى القى عليه السؤال أن فى العزف  
ذاته ابداع ، على الرغم من أنه مقيد بعملية نقل مسبقة .  
ولعل العزف على هذا النحو أشبه بكتابة الخط العربى الذى  
يجمع بين توخى القاعدة وبروز شخصية الخطاط ، وابداعه .

لقد قام بايلو بيكاسو بعدة محاولات لنقل لوحة  
ادوارد فانيه ( ١٨٣٢ — ١٨٨٣ ) الغداء فوق العشب .  
وجاءت الصور الجديدة بطراز بيكاسو المميز ، الذى يحمل  
شدة التحريف ، باتجاه بعيد كل البعد عن الالتزام الكلاسيكى  
الذى انتهجه فانيه . فكيف يمكن تفسير هذا النقل اذا ؟  
أهو اقتباس ؟ أم رؤية جديدة مستخرجة من رؤية قديمة ؟  
أم تعليق ابداعى معاصر لفكرة مازالت تستحق أن يعاد اخراجها ؟  
المهم أن الفنان المتمكن حينما نقل من آخر لا يقل شأنًا ،  
نقل بعقلية الاستاذ الناقد الواعى الذى له وجهة نظر ، فأعاد  
ترجمة الحقيقة البصرية برؤية مغايرة ، مقصودة ، تتبض  
بحيوية جديدة ، تتفق مع روح القرن العشرين ، الذى ينتمى  
اليه بيكاسو ، لا روح القرن التاسع عشر الذى ينتمى  
اليه فانيه .

وحيثما نقل فنسنت فان جوخ صورة السامرى الطيب

للفنان اوجين ديلاكروا ( ١٧٩٨ — ١٨٦٣ ) انما نقلها معكوسة في المرآة ، وأخرجها بتقنيته الخاصة ، التي تجمع بين التأثرية والتعبيرية ، في خطوط قوسية متلاحقة ، ساعدت في ابراز الصورة بمغزى جديد ، فيه شخصية فان جوخ ، ولا يحمل من ديلاكروا الا علامات الأصل البصرى : الحصان ، والسامرى ، والرجل الذى يحمله .

وحيثما بدأ الاهتمام بالفن النجرو في بداية الحركة التشكيلية في القرن العشرين لم نجد تطابقا بين أعمال الفنانين في الحركة التكعيبية وبين الأصل النجرو ، فكان لكل فنان مذاقه ، وهو يعيد ترجمة الرؤية الفنية للنحت الافريقى في أعماله الخاصة في التصوير ، وفي النحت ، ولاح هذا التميز في أعمال كل من بابلو بيكاسو ، وجورج بزاك ، واميدو موديليانى . قد يكون كل منهم قد استلهم من الفن النجرو الهندسة ، وحدة الزوايا ، والتحريف ، وعدم التقيد بالنسب الطبيعية ، والاتجاه الى منحنى بنائى ، معمارى ، لكن لكل منهم مدخله المميز .

وكان النحات المصرى محمود مختار ( ١٨٩١ — ١٩٣٤ ) متأثرا بالنحت المصرى القديم ، كما كان مهتما بالرحلة التي قطعها اوجست رودان ( ١٨٤٠ — ١٩١٧ ) فى تماثيله ، وحيثما

أنتج مختار تمثال « نهضة مصر » عكس على التمثال خصائص  
فرعونية مجددة • بما يتلاءم مع روح العصر الحديث  
ومقوماته ، فلم يكن نقله حرفيا ، وانما مستقبلا ، حيث بعث  
الخصائص القديمة ، وحركها في قالب يخدم رؤيته المعاصرة  
التي تتلاءم مع الحس الثوري لثورة مصر عام ١٩١٩ ، والتي  
كانت قورانا عارما ، ويقظة وطنية ضد المستعمر الغاشم  
في هذا الوقت ، فجسد مختار بيديه احساس شعب بأسره ،  
ومازال التمثال يحرك وجدان كل مصرى ويذكره بدوره في  
نهضة مصر •

الافادة من نقل التراث في الابداع قضية لا يمكن أن  
تؤخذ بالمعنى الحرفي ، ولكن بالروح الابداعي ، ولذلك فان  
تجارب السلف قد امتدت من خلال الزمن مع الفنانين الجدد ،  
وسواء قصصدوا ذلك أو لم يقصصدوا ، فدومينوكوس الجريكو  
له صدهاء في أعمال البرتو جياكومتي ( ١٩٠١ — ١٩٦٦ )  
وجورى كليمنت اوروسكو ( ١٨٨٣ — ١٩٤٩ ) ، وقد تأثر  
به بابلو بيكاسو في فترته الزرقاء ، كما نجد صدى لوجوه  
الفيوم ( الأيكونات ) في أعمال اميدو موديلباني ، كما نجد  
امتدادا للتصوير الفارسي في أعمال هنري ماتيس ، والهندسة  
الاسلامية في أعمال كل من بيت موندريان ( ١٨٧٢ — ١٩٤٤ )  
وموريس كورنيلس أشر •

فانتقال الخبرات من جيل الى جيل ، ومن عصر الى غيره ،  
ومن فنان الى آخر تشير الى المشكلة الرئيسية في الابداع :  
كيف نرث التراث ونظل في نفس الوقت مبدعين ؟

يمكن لعصر بأكمله أن يردد ترديدا بغبوايا عصراً سابقاً ،  
ويعتبر ما فات قمة القمم التي يستحيل بعدها اضافة ،  
اذا حدث هذا توقف الابداع ، وغرق العصر في تقليد هذا  
أو ذاك دون هضم ، ومعنى ذلك توقف التقدم ، وهو شيء  
مضاد للطبيعة البشرية ، ولنمو الحضارة .

هناك حاجة لحرية في الفكر ، ووفرة في الانتاج ، وبصيرة  
في النقد ، واعادة تقويم لميراثنا من الحضارات السابقة ،  
ولأعمال الفنانين الذين أثبتوا وجودهم عبر العصور . حينما  
يكون لنا نظرة معاصرة واعية ، فان رؤية الماضي لابد أن تتأثر  
بهذه النظرة . ولذلك كانت تمر عصور ويختفى من محيطها  
رؤية أركان فنية كانت متوافرة ، وتأتى عصور أخرى  
لتكشفها من جديد ، وتعلى من قيمتها ، وتوضعها لأهدافها  
المعاصرة . فالعصر البطليموسى أوجد فناً كان ترديدا هزيعاً  
للفن المصرى القديم الذى سبقه . أما عصر النهضة  
الايطالى فكان احياء بوجهة نظر جديدة للفن البيزنطى قربته  
من الطبيعة ومن الفنين الاغريقى والرومانى . واستطاعت

المدرسة التأثرية أن تحرر بالغة اللون من القزمت الذي  
واجهته في القرن التاسع عشر •

### تفوق التلميذ على أستاذه :

وحيثما نعود بذاكرتنا الى طريقة التلميذ التي اتبعت في  
عصر النهضة الايطالي نجد أن هناك ثمة علاقة بين التلميذ  
والأستاذ ، أو الصبي والفنان ، يبدأ الأول بمعاونة الثاني في  
كل العمليات التقنية التي تتطلبها القطعة الفنية ، والتلميذ في  
هذه المرتبة لا يرقى الى مستوى أستاذه ، انه يقلده فقط ،  
وينفذ أوامره ، أما اذا كان التلميذ ذا بصيرة نفاذة ،  
فبعد فهمه لكل القواعد ، والأصول ، والتقنيات اللازمة  
لإنتاج الفن يتفوق على أستاذه ، بأن يبدع تعبيراً مجملًا  
بشخصية جديدة مميزة • وهناك قصة مشهورة بين  
ليوناردو دافنشي وأستاذه اندريا ولافيروكيو • كان ليوناردو  
يساعد فيروكيو في كل العمليات التقنية المطلوبة • سافر  
فيروكيو وترك إحدى لوحاته ناقصة ، ولما عاد ذهل حينما  
رأى أن ليوناردو سبقه ورسم فيها ملاكا يفوق في تقاطيعه  
وتعبيره ما كان يرسمه فيروكيو مما اضطر الأخير أن يطلق  
التصوير ويركز نشاطه على البحث بعد أن نبذه تلميذه •



وهكذا نرى في عصر النهضة الايطالى أمثلة للتفوق  
يجتاح فيها التلميذ أستاذه ، ويعطى التلميذ للبشرية ابداعا  
فريدا ، أقوى حسا ، وتمكنا ، مما كان يلقنه ، ويتعلمه ،  
بالتقليد المباشر من أستاذه .. هكذا تفوق ميكلانجلو بيوناروتى  
على أستاذه دومينكو غيرلاندايو ، ورافاييل سانتيزو على أستاذه  
بيروجينو . وحينما رسم توماسو ماساثيو ( ١٤٠١ — ١٤٢٨ )  
وهو لم يجاوز بعد سن السادسة والعشرين لوحته المشهورة  
« الطرد من الجنة » ( ١٤٢٥ — ٧ ) فى البرافكاتشى شابل  
بكنيسة سانت ماريا دلاكارمن بفلورنسا ، تتلمذ على  
هذه اللوحة الجدارية أعداد كبيرة من الفنانين الناشئين ،  
ليستلهموا منها الحس الفريد الذى أضفاه ماساثيو على  
لوحته الجدارية الخالدة .

وفى العصر الحديث تتلمذ كل من هنرى ماتيسى ،  
وجورج روده ، والبرت ماركيه ( ١٨٧٥ — ١٩٤٧ ) وهنرى  
شارلس مانجوان ( ١٨٧٤ — ١٩٤٩ ) على أستاذهم جوستاف  
مورو ( ١٨٢٦ — ١٨٩٨ ) ولقد ظل مورو محافظا على نزعته  
الأكاديمية فى حين انطلق تلاميذه بابداعات ملعته ظهرت تحت  
اسم المدرسة الوحشية بزعامة ماتيس وهم بذلك تقدموا  
بخطوات ابداعية تفوق ما حققه مورو .

ان بين الابداع والتراث علاقة ، حينما تكون ايجابية ، يرتقى الابداع لأنه يحمل في طياته تجارب السلف ، مهضومة ، مرسبة ، ويضاف اليها وجهة نظر جديدة ، أو صياغة مميزة ، أو مدخلا مغايرا ، لما كان مألوفا من قبل ، أما اذا كانت العلاقة سلبية ، فيتحول الابداع الى مجرد ترديد طاقات ، وتقل فيه بروز شخصية المبدع ، ويتحول الى تقليد أكاديمي لتجارب السلف ليس الا ، وحينئذ لا يصح أن نطلق عليه ابداعا • وينبهنا بيكاسو الى سبل الأعمال المقلدة التي لا ترقى الى مستوى الابداع ، والتي تعوق الرؤية الجديدة ، وتحد من التطور • يقول بيكاسو : « هناك أمثال من الصور تأتي ما أنتجه هذا الفنان أو ذاك ، ولكن من النادر أن نجد شابا صغيرا يتبع طريقته الخاصة في التعبير » (٣) وبيكاسو على حق اذ أن ما يعرض في المعارض ما هو الا ترديد لهذا أو ذاك ، ونادر أن نجد صاحب الشخصية المتبلورة المميزة • وقد عارض الكاتب أحد أساتذته ذات مرة لما وجدته يمتدح صورة في معرض لا لسبب الا لأنها تشبه ما أنتجه بول سيزان (١٨٣٩ — ١٩٠٦) • فما دام الانتاج يشبه ما أنتجه سيزان ، معنى ذلك أن الفنان الناشئ يحاكي سيزان ، فهو حينئذ ليس مبدعا ، ولا يجب أن ينال هذا التقدير •

ويلوح مما تقدم أن جرعة الماضي ضرورية ، بل واجبة ،

لكنها وحدها ليست كافية ليخرج منها الابداع الجديد ،  
فشخصية المبدع ، والهامة ، وقلقة ، وبصيرته النفاذة ، هي التي  
تعيد تجارب السلف بطريقة حية ، مكيفة ، محملة بوجهة  
النظر الجديدة ، وبالتألق فوق ما فات • ان التراث يمثل  
رمادا مع المقلد الميت ، أما مع المبدع فهو جذوة نار ، فيها  
الدفء والحرارة ، والفاعلية المؤثرة في جيل بأسره • والابداع  
المؤسس على التراث يختلف عن الابداع المؤسس على مبدأ  
« خالف تعرف » فالأخير يحتوى على فكرة خادعة في سياق  
التجديد • فالصيغة قد تكون مختلفة عما تألفه ، لكنها في  
نفس الوقت ليست من القوة لتبقى وتستقر ، مدة طويلة ،  
لأن التاريخ الذي تستند اليه قصير ، وهش ، وهو رامى  
ووقتي ، ويقص ماضى الأجداد العريق • والذين يدعون  
بأن فنانيين أمثال جاكسون بولوك ( ١٩١٢ — ١٩٥٦ ) وواستيلي  
كاندنسكى وغيرهما من التجريديين التعبيريين أبدعوا اتجاهاتهم  
بدون الاستغناء الى تراث — مخطئون ، فرحلة كل منهم الفنية  
تمتلك صراعا مع ألوان من التراث مهدت السبل الى كشفهم  
النهائية التي اشتهروا بها •

## خاتمة :

والابداع في عمومه لا يعالج كمسألة حسابية مثل  $2 + 2 = 4$  . فالفكرة الحسابية التي بعثت بالابداع تمثل شيئاً أكثر من مجموع الأجزاء الداخلة في تركيبه . وفي الابداع في مجال الفن التشكيلي لابد من الاعتراف بشخصية المبدع ، وباستيعاب التراث ، وبرؤية الطبيعة ، وباستلهاام وجهة النظر المعاصرة . ومن خلال هذه العوامل يولد الالهام بالجديد ، الذي له ماض ويحمل الخبرة في نفس الوقت ، فيه شيء من شخصيات الآخرين ، ولكنه يحمل سيطرة شخصية الفنان . الماضي فيه يعاد ترجمته في ضوء فهم مباشر للطبيعة التي هي مصدر الوحي الأصلي للفنان . . وهذه كلها خيوط . . لكن الصياغة النهائية هي التي تعطى الوحدة المبتكرة التي تذوب فيها كل هذه العوامل ، ويصعب علينا ارجاعها الى مصادرها الأولية . انه الانسان المعقد الذي يعمل بشعوره ولا شعوره ، ببصره وخياله ، بحاضره وماضيه ، بدنياه القريبة والامتدة الى آفاق واسعة في الكرة الأرضية لا يحدها حدود . هذا الانسان الذي خلقه الله في أحسن تقويم ، وأعطى له السمع والأبصار والأفئدة ، ليتعلم ، ويكتشف ، ويبدع ، ويعلمنا بابداعاته أن نرى الأشياء التي خلقها الله

ببصيرة نفاذة ، نعترف فيها بضعف الانسان أمام قدرة  
الخالق الأعظم — الله — عز وجل . « أو لم يروا كيف يبدىء  
الله الخلق ثم يعيده — ان ذلك على الله يسير — قل سيروا في  
الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشئ النشأة الآخرة .  
ان الله على كل شيء قدير » (٤) .

### المراجع

- ١ ، ٢ — زكى نجيب محمود ، الأهرام ، القاهرة ٢٦/١/١٩٨٤  
ص ١٣ .
- ٣ — محمود البسيونى آراء فى الفن الحديث ، القاهرة : دار  
المعارف ، ١٩٦١ ص ١٠٧ .
- ٤ — القرآن — سورة العنكبوت آية ١٩ ، ٢٠ .

### مراجع اجنبية

1. Lloy J, Christopher. A Picture History of Art, Oxford :  
Phaidon Press Limited, 1979.
2. Murray, Peter and Linda. A Dictionary of Aat and  
Artists, Baltimore, Maryland : Pengwn Books, 1963.
3. Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art, Oxford :  
Phaidon Press Limited, 1977.



# الفصل السابع

## تقرير

عن المؤتمر الدولى الخامس والعشرين  
للجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن  
المنعقد بريودى جانيرو - البرازيل  
من ٢٢ - ٢٨ يولية ٨٤

## مقدمة :

لأول مرة ينتقل نشاط الانسيا الى أمريكا الجنوبية وعقد المؤتمر الخامس والعشرين بريودى جانيرو جذب اليه من كل الدول المجاورة اعدادا ملحوظا حتى ان قاعة المؤتمر كانت تضم حوالى ٣٠٠٠ عضوا وهو عدد يفوق أى عدد حضر فى المؤتمرات السابقة فى أوربا أو استراليا أو أمريكا أو كندا وقد لوحظ أعضاء من كثير من دول العالم منها على سبيل التمثيل لا الحصر : أمريكا ، انجلترا ، كندا ، فرنسا ، البرتغال ، الأرجنتين ، البرازيل ، فنزويلا ، الفيليبين ، استراليا ، شيلي ، اوروجواى ، هولاندا ، ايران ، مصر ،

قطر ، المملكة العربية السعودية : ايرلانده ، نيجيريا ، السويد ، بلغاريا ، كويا ، النمسا ، اليابان ، جنوب أفريقيا ، الهند ، ايطاليا ، اسبانيا ، وقد تكون هناك دول أخرى ممثلة ولكن دليل المؤتمر لم يشتمل على ذكرها اقتصارا على المسهمين بالبحوث .

شغل المؤتمر القاعة الكبرى في جامعة بريودي جانيروه ، وعدة أدوار بأماكن حلقات البحث والوسائل المعينة ، والكافتيريا ، والمطاعم الصغيرة ، وخصص مكان للاستقبال وأماكن للمعرض الدولي ومكان للبنك .

كانت اللغات السائدة : البرتغالية ، الأسبانية ، الانجليزية ، والفرنسية ، وكانت هناك ترجمة فورية في اللقاءات العامة ، أما اللقاءات الفرعية فاقترنت على البرتغالية والانجليزية وكان غالبية الحاضرين في كل حلقة من المتحدثين بالبرتغالية أما المتحدثون بالانجليزية فكانوا دائما أقلية .

### بحوث ما قبل المؤتمر :

أصبح من الأمور المتفق عليها تخصيص يومين قبل المؤتمر للبحوث التي تجرى في مجال التربية الفنية في الدول المختلفة . وتلقى هذه البحوث تباعا ويعقبها مناقشات مفتوحة وأحيانا

يرتبط البحوث يفكر متمرکز حول نقطة أو أكثر ، وفي أحيان أخرى يفتح المجال لسائر البحوث دون التقيد بمجال محدد ومؤتمر ريودي جانيرو يترك الباب مفتوحاً للعديد من البحوث حتى كان من الصعب السيطرة على ربط بعضها ببعض الآخر . وقد قدم للمؤتمرين مستخلصات مطبوعة من هذه البحوث لزيد من الدراسة والتعمق .

### بحث عن دور الصورة البصرية في التفكير الابداعي :

قدمته فايجا اوستروور — جامعة ريودي جانيرو —  
البرازيل :

يبدأ الطفل منذ سنواته الأولى يسجل من خلال خبراته وتفاعلاته بالبيئة العديد من الصور *imrgeo* التي يكون لها دورها في كل تفكيره المستقبل . وهذه الصور البصرية لها أبعاد فراغية ، وتبين الطفل في المرحلة التي تليه منها وعيه بذاتيته باعتباره فرداً له خصائصه .

وتحليل الباحثة دور الصور الفراغية في التفكير الابداعي وفي عمليات التخيل وفي عملية الاتصال ومن المجدى تذكر الحقيقة الهامة في أننا نستقبل من خلال الأعمال الفنية رسالات تشكلت منذ آلاف السنين ، في حضارات قديمة ، وما زال لبعض

هذه الرسائل قيمتها في حياتنا الحاضرة ونستطيع أن تفهم معانيها الجوهرية .

وترى الباحثة ان الصور الفراغية يمكن اعتبارها لغة انسانية حرة ، ودعمت وجهة نظرها بتجربة عن مدخل نظري لتدريس الفن يعتمد على أسس اللغة البصرية ، وأجريت هذه التجربة على مجموعة من العمال .

بحث دكتوراه في الولايات المتحدة عن التربية الفنية في بعض الدول :

قدمه فوستر ويجانت — جامعة سنسناني — الولايات المتحدة :

ويدور البحث حول دراسة مقارنة للتربية الفنية في دول : غانا وماليزيا ، وبسغافورة ، ومن خلال رسائل دكتوراة قدمت لجامعة سنسناني عام ١٩٦٧ ويظهر التجليل أن هناك اهتمام منتظم بالتراث الثقافي أو بالذاتية الحضارية للمجتمعات المذكورة .

والرسالات المقدمة تحوى مشروعات في تلك الدول تبغى تحسين قيم التربية الفنية في كل قطر ، وهذا التحسين متوقف على البرامج التربوية الاقليمية وأنشطة المناهج المقترحة في

كل مجتمع • وتلعب التقاليد الفنية دورها في التربية من خلال الفن ويدافع أصحاب الرسائل عن ضرورة الإبقاء على السمات الحضارية الذاتية لكل قطر ، مع البحث عن بدائل جديدة للتكيف بالنسبة للتكنولوجية المعاصرة باستخدام المصادر الإقليمية المتاحة •

### بحث تاريخي في التربية الفنية :

قدمه روبرت ساندوز - مجلس التربية الحكومي -  
كونيتيكت - الولايات المتحدة :

يقترح هذا البحث طريقة للبحث التاريخي يستثير نمو هذا التاريخ في دول ذات نظم اجتماعية وحضارية متعددة والتي تؤكد على المعلومات وسائر المعرفة من خلال الأحداث التاريخية ، وذلك لتحديد التحول في مجال الفن والتربية ، هذه الطريقة تحدد بارومترات ومعايير لتجيب على التساؤلات : لماذا ؟ وكيف ؟ في المسكلات التي تبحث بحدودها وأبعادها •

الصورة المطبوعة في التربية الفنية من ١٨٨٠ - ١٩٣٠ :

ماري آن ستانكيوسز - جامعة مين - الولايات المتحدة :

تقترح الباحثة مراجعة لتاريخ التربية الفنية في الولايات



المتحدة في الفترة من ١٨٨٠ — ١٩٢٠ مع ربط طريقة البحث التاريخي مطبقا على المادة المكتوبة وعلى الطرق التي استخدمت في تاريخ الفن لتحليل الأصول البصرية • وقد لاحظت الباحثة أن التكنولوجيات الحديثة وكذلك العوامل الفلسفية والاجتماعية والاقتصادية لها تأثيرها على نمو التربية الفنية في الولايات المتحدة وهي تتعرف على هذا التأثير من خلال البحث •

### تليفزيون الطفل والتربية الفنية :

دورا اجيولا — جامعة رادوسلاف ايفك الكاثوليكية —  
سانتياجو — شيلي :

لهذا البحث أهميته لايجاد نموذج تربوي موضوعي لعملية التربية من خلال الفن كما تطبق في التليفزيون • استطاعت أن تؤسس طريقة للدراسة للنمو الجمالي لعدد ٢٦٢ من الأطفال سن من ٧ — ٨ سنوات وذلك على أساس وضع وحدات لاختبار قدرة هؤلاء الأطفال تكشف القيم الجمالية في الصور المتحركة التي تعرض في التليفزيون •

وهذه الدراسة بنيت على مبادئ اللغة العالمية في محاولة لتكامل أنواع هذه اللغة بعضها مع بعض ( الرسالة بالتليفزيون : التشكيلية ، اللفظية ، الموسيقية ، التعبيرات

الجسمية ) وكيفت طريقة فيكتور لوفلد لاستخدامها في الاختبارات السابقة واللاحقة للمواقف المختلفة •

وظهرت النتائج منحازة للمجموعات التجريبية ، بالمقارنة للمجموعات الضابطة ظهر ذلك في القدرة التعبيرية عن طريق تكامل واثراء العوامل التشكيلية ، كاللون والفراغ ، في الخبرات التشكيلية التي مارسها التلاميذ •

المصور والمفاهيم التي يترجمها مدرسو الفن البرازيليين والكنديين والأمريكيين لحالات الثبوت sterratypis في رسوم أطفالهم :

مارلين زور موهلن	جامعة ايوا	الولايات المتحدة
اليزابيث ساكا	جامعة كونكوريا	كندا
ايفون ريتشر	جامعة سنتا ماريا	البرازيل

أجرى البحث في ثلاث مجالات مختلفة اجتماعيا وحضاريا وقد حدثت لقاءات مع ١٢ من مدرسي الفن في مقاطعات مدنية وريفية في كل من ايوا بالولايات المتحدة ومنتريال بكندا ، وسانتا ماريا بالبرازيل ، ومثل هؤلاء المدرسون بأربعة لكل مستوى ابتدائي ، ثانوي ، وجامعي • أول مرحلة الأشكال الثابتة ، المخططات العامة ( والعناصر الشخصية

المتوافرة في أعمال التلاميذ كما يكشفها المعلمون — كانت موضع البحث • وقد غطى البحث مشكلات المفاهيم المرتبطة بالأشكال المثبتة ، وكذلك الملاحظات الاجتماعية للأعمال التي انتجها هؤلاء التلاميذ •

وفي الختام أظهر الباحثون الأشكال المثبتة التي ذكرها المدرسون من الدول الثلاث وقد وجدوا انها مستمدة أيضا من تأثير الجوانب التجارية المؤثرة في الحضارة •

**قياس الانتاج العلمى فى الفن : بعض الدلائل الواقعية :**

ديدرىك ف • شـونو — المعهد الأهلـى للقياسات التربوية — ارهمنمر — هولانده :

أجرى البحث فى ٦٥ مدرسة ثانوية هولندية ( مستوى أ ) على الاختبارات النهائية فى الفنون التى أجريت ابتداء من عام ١٩٦١ من بين أهداف الدراسة تحليل أداء التلاميذ الذين طلب منهم عمل معين ، وقد أتيح لهم حرية الاختيار بين أربع مهام عملية والتى لها ارتباط الفلسفة والمستويات المتعارف عليها فى المنهج الأهلـى • وقد قدم الباحث موضوعيتها •

**حركة الخيل كما يرسمها الأطفال القطريون في سن العاشرة :**

محمود البسيونى — جامعة قطر — دولة قطر :

يدور البحث حول تكشف الفروق الفردية بين مجموعة من الأطفال القطريين في سن العاشرة حينما يعبرون بالرسم عن حركة الخيل ، ويكشف البحث بأسانيد مصورة مستمدة من التجارب أن الأطفال حينما أعطوا أوراق مقاس ١٨×١٢ سم، وممداد أسود وحدد لهم الزمن • أمكنهم التعبير عن حركات مختلفة للخيل أمكن تصنيفها الى اتجاهات مميزة يرجع أصولها لأساليب الادراك ومضامين الثقافة المحيطة •



ويضيق المقام هنا لحصر الأبحاث التى القيت فى اليومين السابقين للمؤتمر لكن الاهتمام السائد كان يدور حول محاور فى التربية الفنية تتعلق بالتصور والأداة وشخصية المتعلم والظروف الاجتماعية والثقافية السائدة والتفكير الابداعى والسمات القومية وغير ذلك من الموضوعات •

وكان عند الكاتب فرصة حضور مجلس ادارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن وقد أبدى فى المجلس ملاحظته

بضرورة أن يمثل المجلس في تنسيق بحوث ما قبل المؤتمر الدولي حيث كثيرا ما تغلب النزعة الوطنية فتقبل أوراق لا ترتقى لمستوى الأبحاث ولا تظهر بحوث من دول عديدة لتوسيع نطاق البحث في مجال التربية الفنية على نطاق دولي كما أن الالتزام بمحاور البحوث يجمعها مخطط مسبق أمر يساعد على الوقوف على صورة البحث السائدة في مختلف الدول ، وقد علق رئيس المجلس بأن هذا متفق عليه .

وقد انتهت حلقات البحث بجلسة عامة دارت فيها مناقشات مفتوحة حول مقترحات الحضور وكان هناك احساس بالحاجة الى تنسيق وتعميق والالتزام بمجموعة من الحدود .

### المؤتمر

ولقد زينت مباني جامعة ريودي جانيرو باللافتات التي تعلن عن المؤتمر الدولي الخامس والعشرين للجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن . وكان من المقرر أن يحدث افتتاح المؤتمر في الساعة الرابعة والنصف في القاعة الكبرى في الجامعة وذلك يوم ٢٢/٧/١٩٨٤ وفي اثناء دخول المؤتمرين الى مقاعدهم ، كانت هناك ضجة كبيرة أحدثها الطلاب واشتدت الضجة حينما انطفأت الأنوار فجأة فزاد الصراخ



والتعليق باللغة البرتغالية في الظلام وأمسك بعض الطلاب بلافتة كبيرة بمقاس عرض المسرح وكتب عليها احتجاجا على ارتفاع رسوم الاشتراك في المؤتمر ، كان من الطبيعي أن نغادر قاعة الاجتماع الى الخارج ريثما تعود الأنوار ، وحينما فعلنا ذلك كانت أصوات الطلاب ترداد ارتفاعا • ولم تخفت الأصوات وتنتهى الا بعد أن عادت الأنوار وتحدث أحد المسئولين في الميكروفون موجهها الطلاب الى الالتزام والسكوت •

كانت واجهة المسرح مزينة بلافتة كبيرة باللون الأصفر بها كتابة عن المؤتمر وصعد الى المسرح المتحدثون وكانوا جلوسا في مواجهة المؤتمرين وخلفهم مجلس ادارة الجمعية الدولية للتربية عن طريق الفن وكتت من بين أعضائه ممثلا لمصر ومنطقة الشرق الأوسط كما حضر رؤساء الانسيا السابقون مع مجلس الادارة ، كان على المنصة :

الأستاذة زوانورنا شاجاس فريتاس رئيسة المؤتمر	
الأستاذ أستر فيجوريدو فيراز	وزير التربية والثقافة
د • ليونيل دي مورا بريزولا	حاكم ولاية ريودي جانيرو
د • براين اليسون	رئيس الانسيا
الأستاذ ديمير جيسكوف	رئيس مسعى السلام ببلغاريا
الأستاذ جوزي ببيمار فرييرا جولار	كاتب بلغارى

وتحدث عن التربية الابتكارية وتحدى التحول الاجتماعى والثقافى ، كما تحدثت مندوبة اليونسكو وتحدث رئيس الجمعية وقدم أعضاء المجلس للمؤتمرين واختتمت الجلسة بعد ساعتين ونصف من الانعقاد مع ترجمة فورية باربع لغات .

والجدير بالذكر أن المؤتمر نظم على أساس لقاءات عامة فى الصباح شارك فيها نخبة من المتحدثين من أمريكا وإنجلترا وكندا والبرازيل وكانت تبدأ فى الساعة الثامنة والنصف حتى الثانية عشر تقريبا ثم تستأنف الحلقات الفرعية من الساعة الثانية ظهرا حتى الرابعة والنصف وبحصر البحوث التى القيت نتبين الآتى :

الأرجنتين	٣٨	البرازيل	٢٧٤
تشيلي	١٠	أمريكا	٢٤
استراليا	٦	هولانده	٨
البرتغال	٤	إنجلترا	٤
اليابان	٢	كندا	٣
نيجيريا	٢	أوروچوا	٢
فيترويا	١	فرنسا	٢

١	ايرلانده	١	قطر
		١	السويد
١	بلغاريا	١	كوبا

مجموع البحوث = ٣٨٦ بحثا

وليس من اليسير الايام الشامل بكل ما دار في الجلسات العامة والفرعية وتلخيص ذلك في هذا التقرير اذ يكتنف هذا الأمر عدة صعوبات أولها الترجمة من البرتغالية الى الانجليزية في تخصص فريد مثل التربية الفنية ، فكثيرا ما كانت تؤدي الترجمة فقرة فقرة بحيث يفقد المعنى الكلى وذلك بخلاف الاستماع الى اللغة مباشرة من مصدرها كما ان كثيرا من المصطلحات والمفاهيم حينما تنقل من لغة الى أخرى كثيرا ما تتضمن معانى مختلفة الأمر الذى يعقد فهم المغزى ، ورغم هذا كانت هناك أمور بارزة يصح التتويه عنها •

**مشكلات المفاهيم في التربية الابتكارية في مجتمع متغير :**

اليوت ايزنر — جامعة استنفورد بالولايات المتحدة :

استهل عرضه بحوار حول مفهوم التربية الابتكارية :  
هل تعنى التربية من خلال الفنون التشكيلية أو التربية من خلال كل الفنون ، أو انها تعنى بها الطريقة التى تدرس

بُها أية مادة ويتعلمها النشء • وفي تصوره أن المربين العلميين سيدافعون عن الدراسة السليمة للعلم ما هي الا نوع من التربية الابتكارية • والتقدم في العلم يتسم بالحلول الابداعية للمشكلات • واذا لم تتوافر مثل هذه الحلول فيسوف لا يوجد تقدم علمي •

كما أشار الى أن تدريس الرياضيات اذا أدت على الوجه السليم فما هي الا حلقة من مجال التربية الابتكارية • فالأطفال يمكن أن يجدوا فرصا عديدة ليكشفوا طرقا جديدة لحل المشكلات الرياضية في نطاق الفروع المختلفة لمادة الرياضيات في نطاق الفروع المختلفة لمادة الرياضيات • وهكذا يرى المحاضر أن التربية الابتكارية ليست قاصرة على الفن فان مجالات عدة تسهم في هذا السبيل ومن الصعب على الإنسان أن يعتقد إزاء ذلك ان الفن هو السبيل الوحيد للنمو الابتكاري للطفل • وعلى ذلك فكل المواد التي تدرس يمكن أن تعالج والرياضية ليست العلم فكل مادة لها طبيعتها التركيبية — والذي يجعل الفن له صفة واضحة في التربية الابتكارية — لانه بالمقارنة للحساب مثلا نجد ان الطفل لابد أن يتعلم بعض القواعد في الجمع والطرح والضرب

والقسمة ليتمكن من ايجاد الحل السليم . أما الحالة في الفن فعلى النقيض . ليست هناك قواعد مشابهة . وليس هناك من سبيل لاثبات صحة الحل في مشكلة فنية . فلا بد من ممارسة الحكم والتذوق ، الاحساس ، والبصيرة ، فبينما الاجادة في تدريس الحساب أو الهجاء على سبيل المثال يؤدي الى نتائج موحدة يمكن للتلميذ التنبؤ بها ، أما في الفن فالعكس هو الصحيح ، فالتدريس المثمر في الفن يؤدي عادة الى نتائج غير متوقعة ومتنوعة وليست مقننة . فمدرس الهجاء أو الحساب يتوقع اجابات متشابهة من تلاميذه أما مدرس الفن فاذا حصل على اجابات متشابهة كان ذلك بمثابة كارثة . وعلى ذلك فان ربط الفن بالتربية الابتكارية ولد نتيجة تمييز الناس لطبيعة المواد في خطة الدراسة .

ويسير المحاضر شوطا لا يضاخ عدة مفاهيم مرتبطة بالتغير الاجتماعي وارتباط هذا التغير باعداد الجيل الجديد داخل المدارس ويضع التساؤل هل المواد ذات الطابع التقني والتي برز لها أحيانا بالت (3R's) القراءة والكتابة والحساب التي تستند الى قواعد ملزمة ومعروفة من قبل ومتوقع نتائجها تساعد على تكيف المتعلم للتغيرات الثقافية



والاجتماعية في المجتمع أم ان الفنون بسعيها وراء كشف  
المجهول ومنهجها غير المقيد بقواعد مسبقة هي الأقرب الى  
التمشي مع التطور الذي تفرضه الحياة المتغيرة الجديدة ؟  
ويرتبط تساؤله بالهدف من المنهج (curriculum)  
اذ انه يرى أن المنهج ليس وسيلة لتدريس مجموعة من المواد  
الدراسية للطفل فحسب ، ولكن منهج المدرسة يلعب دوره  
في تشكيل عقلية المتعلم . ولذلك فالمنهج يتيح فرصا للثقافة  
المقبولة أو المرفوضة . ولكي نصل الى التربية الابتكارية  
يحتاج الأمر لتنمية المهارات العقلية — والفنون تعتبر « مواد  
ابتكارية » لأن الناس تعرفوا على هذه المواد باعتبارها تتيح  
فرصا للطفل ليضع حلولاً ذاتية فريدة ، وعلى ذلك فالفنون  
أسبق من المواد الأخرى في ايجاد العمل الانتاجي الفريد .  
ويقترح :

١ — ان المشكلات التي تعالج لا يكون لها حل واحد  
صحيح .

٢ — ان التلاميذ على وضع التساؤلات وتحديد  
المشكلات بأنفسهم من خلال الفرص المتاحة لهم .

٣ — ان التربية الابتكارية معناها تنمية احساسات  
التلميذ ليخبر العالم بحساسية كبيرة ومن خلال الاحساسات

التي تنمو عن طريق التربية الابتكارية في الفن يتحقق الوعي  
بالعالم .

اننا نتعلم أن نرى الأشياء التي درجنا على الوعي بها .  
والعلم شأنه شأن الفن يعطينا التراكيب التي من خلالها  
ينظم إدراكنا للحقيقة . ومع نمو مدركات جديدة تنمو معها  
أبعاد جديدة . الفكر يتطلب مضمون . العلم والفن  
كفيلان بتفسير هذا المضمون ومع التغير الاجتماعي السريع  
كيف يواجه المنهج الدراسي هذا التغير ؟ هل التربية  
التقليدية تتناسب مع هذا التغير ؟ يرى المحاضر أن هناك  
حاجة ماسة للتربية الإبداعية وبخاصة في الفن ، تحقق  
الاتجاهات نحو الأصالة والوحدة وتكسب القدرة على  
مواجهة غير المؤكد .

ان المدرسة وهي محيط للثقافة يمكن أن تتحول الى أداة  
معطلة للتطور الذي ننشده في التربية الابتكارية . فالمناخ  
يبسر مضمونا ، والمجال اما يسهل أو يعوق ، وهو ليس له  
أهمية في ذاته . والتربية الابتكارية من خلال الفنون وخارج  
نطاقها هي الأمل الذي ننشده ، وأية برامج لها فعالية لا يمكن  
أن تفرض من أعلى الى أسفل . ان ظاهرة عزل المدرسين  
بعضهم عن بعض لها أضرارها وبخاصة حينما يجهل كل معلم

ما يؤديه زميله • وليست العملية التربوية وحدها هي المهمة ،  
ما هو أهم ما يمكن أن تحققه تلك العملية التربوية • والتربوية  
الابتكارية التي ننشدها لا تبدأ بالتلميذ وانما بأنفسنا •

### نتائج الثقافة وفلسفة الاتصال الجماهيري :

جون كورد — جامعة فيكتوريا — كندا :

وتتمركز اهتمامات المحاضر في الوسائل البصرية •• وقد  
حاول ترجمة نتائج البحث الطبى حول وظيفة المخ الى برامج  
للتدريس في ميدان التربية الفنية — وفي سنة ١٩٦٤/١٩٦٥ خطط  
مجموعة من برامج التليفزيون الكندي تدور حول العمل  
بمعدات الفيديو الاليكترونية وقد أعيد البرنامج في الموسم  
التالى • وله مقالات عن دور التليفزيون في التربية الفنية  
ويدير مجموعة من المعامل في الوسائل مؤسسة على فهم الجهاز  
العصبى ، مع تطبيقات في التربية الفنية •

وقد استخدم المحاضر في المؤتمر أربع أجهزة لعرض  
الشرائح في وقت واحد وكانت تظهر على الشاشة ٤ صور  
أو ثلاثة أو اثنين ويحرك بعض الصور من مكانها الى مكان  
آخر تكون مجاورة لصورة أخرى للمقارنة • والبحث المصور

الذى عرضه يبين أن المخ تتجمع فيه سائر الاستجابات للمصادر الحسية التى هى جوهر الفنون البصرية والسمعية واللمسية ، وبمختارات جيدة من الأمثلة الفنية . والتشريحات الايضاحية نجح المحاضر فى ربط الفنون بعضها ببعض ونال تصفيقا حادا من ٣٠٠٠ مشاهد وحيوه وقوفا فى ختام محاضراته .

وكانت هناك بحوث أخرى فلسفية أو أدبية أو نفسية خاضها عدد من الأساتذة المتحدثين بالبرتغالية ولم تقيس مطبوعات أو تراجم مكتوبة لعمل خلاصات لتلك الأبحاث وأصبح من المتعذر تلخيصها فى هذا التقرير .

**اعداد معلمة التربية الفنية الجامعية فى قطر :**

**محمود البسيونى — جامعة قطر :**

ألقى هذا البحث على مجموعة من المؤتمرين جاوز عددهم ١٥٠ وكانوا من جنسيات مختلفة ظهر فيهم من دول الشرق الأوسط ممثلين عن مصر ، السعودية ، إيران ، ومن أوروبا : إيرلانده / ايطاليا ومن أمريكا وكندا والبرازيل والأرجنتين .

وقد استعرضت خطة الدراسة التى تؤهل لدرجة البكالوريوس فى التربية الفنية وتوزيع البسات المعتمدة

على سائر الفروع والتي تتضمن متطلبات الجامعة ، ومتطلبات الكلية ، ومتطلبات التخصص من بينها ٧ ساعات الاختيار في المشروع الفني وذكرت فروع الفن التي تدرس وكذلك المقررات المرتبطة بالاعداد المهني ثم عرض كعينة مدعمة بالشرائح الأسلوب المتبع في تدريس التصوير والذي خاض فيه الباحث تجارب مع الطالبات القطريات باعتباره عينة لربط التدريس على مستوى الاعداد الجامعي بالمشكلات التي يجابهها تلاميذ التعليم العام عند دراستهم لهذه الفروع .

فالتصوير لا يدرس على أساس أكاديمية ولكن يعالج في ضوء المشكلات التي تقدم لتلاميذ التعليم العام بموضوعات متشابهة أحيانا مستمدة في القرآن ، أو من البيئة أو من موضوعات الدراسة في المواد الأخرى ، وتتم رحلة الدراسة في خطوات تعتمد على البحث عن جذور الموضوع وأصوله التركيبية ويعقب ذلك استلهاهم لبعض عناصره من الطبيعة ثم الاستفادة من التراث الاسلامي في التصوير في دعم التراكيب والألوان والملابس لتخرج النتائج محملة بالطابع الفردي والطابع العام الاقليمي .

لقد تم عرض أعمال متنوعة بالشرائح الملونة من انتاج طالبات قسم التربية الفنية / جامعة قطر : دراسات لنباتات ،



دراسة لحيوانات حديقة الدوحة ، دراسة لقصة يوسف بأصنولها في القرآن ، كما وعرضت نتائج لفن التصوير الاسلامي-الفارسي لابراز الصلة .

وفي أعقاب العرض فتح الباب لأسئلة الحاضرين وكان السؤال الأول من سيدة برازيلية هل هناك ثمة اختلاف بين رسوم الأطفال الذكور والاناث ودار السؤال الثاني حول وضع الجنبين في الدراسة الجامعية والسؤال الثالث عن مدى الالتزام بالقيم الدينية في التوجيه . وقد أجيب عليها بالاجابات المناسبة .

### أنشطة مرتبطة بالمؤتمر

تم افتتاح المعرض الدولي المصاحب للمؤتمر في حفل استقبال مساء ٢٢/٨/١٩٨٤ م . وكان مزدحماً بالحضور وشوهدت نتائج فنية متنوعة في المعرض . ولفت النظر النتاج ذات الطابع الميكانيكي المتحرك والمصمم في قالب فني لحركات العمال .

واستقبل عمدة المدينة ( مدينة ريودي جانيرو ) في قصره الحكومي ممثلين الجنسيات المختلفة من المؤتمر واستمر الحفل أكثر من ساعتين قدمت فيه المرطبات كما أقامت الملحقة

الثقافية للارجنتين بريودي جانيرو حفل استقبال لمعرض رسوم  
الأطفال في الارجنتين مصحوبا بعرض للشرائح يجمع بين  
القصة والمغزى الفنى على أرضية من الموسيقى الملائمة •

أعقب ذلك حفل عشاء لأعضاء مجلس الادارة ونخبة من  
المشاركين فى المؤتمر من عدة جنسيات فى احدى المطاعم  
الكبيرة فى ريودي جانيرو •

وأمكن تنظيم رحلة الى أعلى الجبل حيث يوجد تمثال  
ضخم فى أعلى قمة مسيطرة على المدينة — كما تمت زيارات  
للمتاحف وللكنائس وفيها كنيسة حديثة مصممة على شكل  
مخروط ناقص فى كل جدار نافذة بالزجاج المعشق بالرماس  
بارتفاع الجدران •

ونظمت شركة ستيرن للمجوهرات زيارة للمؤتمرين الأجانب  
لعاملها الخاصة ومعارضها وهى تستمد كمية كبيرة من  
الحجارة الكريمة من الجبال المحيطة ولها أسواق فى أمريكا  
وأوروبا •

### توصيات خاصة

- ١ — مازالت الوجوه العربية التي تظهر في مثل هذه المؤتمرات الدولية أقلية ومن الخير لو زاد العدد من دول عربية مختلفة وكان لهم اسهامهم في التعريف بالأنشطة الخاصة بالتربية الفنية في العالم العربي .
- ٢ — الأساليب التكنولوجية المستخدمة في الايضاح كثيرة ومتطورة ونحتاج للأخذ بها في دعم رسالة التربية الفنية في المجال الاعلامي .
- ٣ — هناك حاجة لعقد ندوة أو مؤتمر دولي في بلاد الشرق الأوسط لجذب الخبرات الأجنبية المتعددة الى العالم العربي للتعرف على ما هو قائم وتطعيمه بالخبرات المتطورة .
- ٤ — نمو البحث في مجال التربية الفنية من الأمور التي تحتاج الى تشجيع ورعاية مادية ومعنوية في بلدان الشرق الأوسط حتى تقدم الحصيلة للمؤتمرات الدولية . فيكون لبلداننا دور في التطور الدولي .

٥ - اعداد كتيبات باللغات الأوروبية عن فن الأطفال القطريين بالألوان يساعد على التعريف بالنشاط الفنى فى هذا البلد وبخاصة وقد بدأ يظهر اسم قطر فى مؤتمرات دولية متعاقبة وفى كتابات بالانجليزية نتيجة للأساتذة الزائرين الذين ساهموا فى وضع مخطط قسم التربية الفنية بجامعة قطر .

٦ - هناك حاجة الى انشاء جمعية اقليمية للانسيا تكون على اتصال بالجمعية الأم وتتبادل معها الخبرات .

## قاموس

### بمصطلحات الكتاب

Composition	تكوين — تأليف	A'	
Contemporary art	فن معاصر	Abstraction	تجريد
Copy	نسخة طبق الأصل	Aesthetics	علم الجمال
Creation	ابتكار — خلق	Aesthetic app- reciation	متعة جمالية
Creative attitude	اتجاه ابتكاري	Aesthetic fact	حقيقة جمالية
Creative deve- lopment	النمو الابتكاري	Anatomy	تشريح
	العملية الابتكارية	Appreciation	تذوق
Creative process		Apprentice	تلميذ
Criterion	معيّار	A priori	مسلمة مقدّمة
Criticism	نقد	Artistic values	قيم فنية
Cubism	التكعيبية	B	
Culture	ثقافة — حضارة	Behaviour	سلوك
		Bias	تعصب
		D	
Day dream	حلم اليقظة	C	
Democratic fallacy	خرافة ديمقراطية	Civilisation	مدنية
Design	تصميم	Collage	توليف



<b>G</b>		Discord	نشاز
		Discrimination	تمييز — مفاضلة
Genious	عبقري	<b>E</b>	
Genuine	أصيل		
Gifts	مواهب	Eclecticism	انتقائية (تلفيق)
<b>I</b>		نهاية العملية — النتيجة	
		End-product	
Imagination	خيال	Entity	وجود مستقل
Imitotion	محاكاة — تقليد	Environment	بيئة
Impressionism	المذهب التأثري	Evaluation	تقويم
Incubation	حضانة	Evolution	تطور
Individuality	فردية — فرادة	Exhibition	معرض
Interaction	تفاعل	Experience	خبرة
Insight	بصيرة	Experiment	تجربة
Inspiration	الهام	Expression	تعبير
Intuition	حدس	<b>F</b>	
<b>L</b>			
Light and shade	ضوء وظل	Fashion	مودة
Line	خط	Finishing	تهذيب — تشطيب
<b>M</b>		Form	كل عام — تكوين
Mass	كتلة	Franco - arab	عربي أفرنجي

<b>S</b>		<b>Meaning</b>	<b>معنى</b>
		<b>Mode</b>	<b>كيفية — الحالة</b>
School of art	مدرسة فنية	Modern art	الفن الحديث
Shape	مساحة	Museum	متحف
		<b>N</b>	
Sketch	رسم تمهيدى — دراسة أولية		
Spontaneous	تلقائى	Nature	طبيعة
Style	طراز	Novelty	جدة — حداثة
		<b>O</b>	
Synthesis	اندماج		
		<b>Objective</b>	<b>موضوعى</b>
<b>T</b>		<b>Order</b>	<b>نظام</b>
		<b>Originality</b>	<b>أصالة</b>
Teaching	تدريس		
		<b>P</b>	
Technique	صنعة — أسلوب الأداء		
Temperament	مزاج	Personality	شخصية
		Perspective	منظور
Traditions	تقاليد فنية — التراث الفنى	Plastic arts	فنون تشكيلية
		Public	جمهور
Training	تدريب	Preparation	تحضير
<b>U</b>		<b>R</b>	
Unconscious	لا شعور	Renaissance	عصر النهضة

# ثبت بالأعلام

۸۳ — ۱۰۹	جوزيف البرز ( ۱۸۸۸ — ۱۹۷۶ ) امريكى . Albers, Josef.	ص
۸۰ — ۸۲	ايفان اولبريٹ ( ۱۸۹۷ — ) امريكى . Albright, Ivan.	
۶۹	لودفيج فان بيتهوفن ( ۱۷۷۰ — ۱۸۱۷ ) المانى . Beethoven, Ludwig Van.	
۱۰۵	جورج براك ( ۱۸۸۲ — ۱۹۶۳ ) فريسى . Braque, Georges.	
۶۹	يوهانس براهمز ( ۱۸۳۳ — ۱۸۹۷ ) المانى . Brahms, Johannes.	
۷۸، ۷۷، ۶۳.	میکلانجلو بيوناروتى ( ۱۴۷۵ — ۱۵۶۴ ) ايطالى . B., Michelangelo.	
۸۷، ۸۶	سيرل برست ( ۱۸۸۳ — ۱۹۷۱ ) انجليزى . Burt, Cyril.	
۲۴	بول سيزان ( ۱۸۳۹ — ۱۹۰۶ ) فريسى . Cezanne, Paul.	
۷۲	بنديتو كروتشى ( ۱۸۶۶ — ۱۹۵۲ ) ايطالى . Croce, Benedetto.	
۸۰، ۶۱، ۵	ستيورات ديفز ( ۱۸۹۴ — ۱۹۶۴ ) امريكى . Davis, Stuart.	
۳۱	اوجين دلاکروا ( ۱۷۹۸ — ۱۸۶۳ ) فريسى . Delacroix, Evgène.	
۱۰۷	جون ديوى ( ۱۸۵۹ — ۱۹۵۲ ) امريكى . Dewey, John.	
۱۲	ادوين ديكنسون ( ۱۸۹۷ — ) امريكى . Dickinson, Edwin.	
۳۱	دومينکس الجريكو ( ۱۵۴۱ — ۱۶۱۴ ) كريتى . Elgreco, Domenkos.	

سیجموند فروید ( ۱۸۵۶ — ۱۹۳۹ ) نمساوی . Freud, Sigmund.	۲۱
بول جوجان ( ۱۸۴۸ — ۱۹۰۳ ) فرنی . Gauguin, Paul.	۲۷
توماس جینزیرا ( ۱۷۲۷ — ۱۷۸۸ ) انجلیزی . Gainsborough, T.	۱۰۵
دومینیکو غیرلاندایو ( ۱۴۴۹ — ۱۴۹۴ ) ایطالی . Ghirlandaio, D.	۴۳
جیوتو دی بوندون ( ۱۲۷۶ — ۱۳۳۷ ) ایطالی . Giotto (di Bondone)	۳۰
فنتنت فان جوخ ( ۱۸۵۳ — ۱۸۹۰ ) هولندی . Gogh, Vincent Van	۷۵، ۲۷
جوان جری ( ۱۸۸۷ — ۱۹۲۷ ) اسپانی . Griss, Juan.	۱۰۵
جین هیلون ( ۱۹۰۴ — ) فرنی . Héleon, Jean.	۷۶، ۷۴
بول کلی ( ۱۸۷۹ — ۱۹۴۰ ) سویسری/المانی . Klee, Paul.	۵۹، ۵۸
برناردینو لوینی ( ۱۴۸۱ — ۱۵۳۲ ) ایطالی . Luini, Bernardino.	۲۱
ماساشیو (توماسو) ( ۱۴۰۱ — ۱۴۲۸ ) ایطالی . Masaccio (Tommaso)	۲۹
هنری ماتیس ( ۱۸۶۹ — ۱۹۵۴ ) فرنی . Matisse, Henri.	۴۵
امیدو مودیلیانی ( ۱۸۸۴ — ۱۹۲۰ ) ایطالی . Modigliani, Amedeo.	۵۵
کلود مونیه ( ۱۸۴۰ — ۱۹۲۶ ) فرنی . Monet, Claude.	۲۷
ولفگانج موزار ( ۱۷۵۶ — ۱۷۹۱ ) نمساوی . Mozart, Wolfgang 'A'.	۶۹

ص	
۴۳	بیترو پروجینو ( ۱۴۵۰ — ۱۵۲۳ ) ایتالی . Perugino, Pietro.
۳۷، ۳۶، ۲۵	پابلو پیکاسو ( ۱۸۸۱ — ۱۹۷۳ ) اسپانی . Picasso, Pablo.
۷۸، ۵۹، ۵۸ ۱۰۵، ۹۰، ۸۹	
۲۷	کامیل پيسارو ( ۱۸۳۱ — ۱۹۰۳ ) فرنسی . Pissaro, Camile.
۳۰	انطونیو پالایولو ( ۱۴۳۲ — ۱۴۹۵ ) ایتالی . Pallaivolo, Antonio.
۴۳	رافائیل سانتی ( ۱۴۸۳ — ۱۵۲۰ ) ایتالی . Raphael (Santy)
۳۱	رمبرانت فان راین ( ۱۶۰۶ — ۱۶۶۹ ) هولندی . Rembrandt (Van Ryn).
۱۹	پیتر بول روبنز ( ۱۵۷۷ — ۱۶۴۰ ) بلجیکی . Rubens, Peter P.
۴۵	جورج رووه ( ۱۸۷۱ — ۱۹۵۸ ) فرنسی . Rouault, George.
۱۹	محمود سعید ( ۱۸۹۷ — ۱۹۶۴ ) مصری . Said, Mahmoud.
۲۷	جورج سورا ( ۱۸۵۹ — ۱۸۹۱ ) فرنسی . Seurat, George.
۶۹	روبرت لوئیس ستیفنسون ( ۱۸۵۰ — ۱۸۹۴ ) انجلیزی . Stevenson, R. Luis.
۳۴	مارک توبی ( ۱۸۹۰ — ) امریکی . Tobcy, Mark.



لیو تولستوی ( ۱۸۲۸ — ۱۹۱۰ ) روسی . Tolstory, Leo.	ص ۱۱۲۶۱۱۱
هنری دی تولوز لوترک ( ۱۸۶۴ — ۱۹۰۱ ) فرنسی . Toulouse Lautrec, H.	۲۷
پیتر تشایکوفسکی ( ۱۸۴۰ — ۱۸۹۳ ) روسی . Tschaikoveky, Peter	۶۹
اندريادلا فروکیو ( ۱۴۳۵ — ۱۴۸۸ ) ایتالی . Verrocchio, Andreadel.	۴۳

**المراجع الأجنبية**

**Freud, Sigmund. Leonardo Da Vinci, N. Y. : Rondon House, 1947.**

**Griswold, F. H. Creative Power, The Phenomena of Inspiration, Philadelphia : David McKay Co., 1939.**

**Kuh, Katherine. The Artists Voice, N. Y. : Harper and Row, 1962.**

**Levy, M. The Pocket Dictionary of Art Terms, N. H. : Graphic Society, 1962.**

**Murray, L. and Peter. A Dictionary of Art and Artists, Baltimore : Penguin Books, 1963.**

**Whitehead, A. N., Science and the Modern World N. Y. : The Mcmillan Co., 1929.**

**Tolostoy, Leo. What is Art and Essays on Art N. Y. : A Hesperides Books, 1962.**

### المراجع العربية

جون ديسوى ، الخبرة والتربية ، ترجمة البسيونى ، القاهرة :  
دار المعارف ، ١٩٥٤ .

محمود البسيونى ، آراء فى الفن الحديث ، القاهرة : دار المعارف ،  
١٩٦١ .

\_\_\_\_\_ ، اصول التربية الفنية ، القاهرة : دار المعارف ،  
١٩٦١ ، ط ٢ ١٩٧٥ .

\_\_\_\_\_ ، « الاتجاهات الحديثة فى التربية الفنية » ،  
المؤتمر السنوى لمقتضى التربية الفنية ،  
القاهرة : توجيه التربية الفنية ، وزارة  
التربية ، ١٩٦٤ .

\_\_\_\_\_ ، الفن والتربية ، القاهرة : دار المعارف ،  
١٩٥٧ ، ط ٣ ١٩٨٥ .

\_\_\_\_\_ ، « الفنان كمعلم » صحيفة التربية ، القاهرة ،  
رابطة خريجي معاهد وكليات التربية ، مارس  
١٩٦٤ .

كتب للمؤلف

طبع ونشر دار المعارف :

- الخبرة والتربية ( لجون ديوى ) — ترجمة ، ١٩٥٤ .
- الفن الحديث — ط ٢ ، ١٩٦٥ .
- الفن والتربية — ط ٣ ، ١٩٨٥ .
- اتجاهات فى التربية الفنية — ط ٢ ، ١٩٥٧ .
- سيكولوجية رسوم الاطفال — ط ٢ ، ١٩٨٥ .
- أسس التربية الفنية — ط ٥ ، ١٩٨٢ .
- اصول التربية الفنية — ط ٢ ، ١٩٧٥ .
- آراء فى الفن الحديث ، ١٩٦١ .
- الرسم فى المدرسة الابتدائية — ط ٣ ، ١٩٨٣ .
- الفن وتنمية السلوك الاشتراكى ، سلسلة اقرا ، ١٩٦٣ .
- طرق تعليم الفنون — ط ١١ ، ١٩٧٨ .
- تجارب فى التربية الفنية ، ١٩٦٤ .
- العملية الابتكارية ، ١٩٦٤ .
- الثقافة الفنية والتربية ، ١٩٦٥ .
- سحت الاطفال ، ١٩٦٩ .
- قضايا التربية الفنية ، ١٩٦٩ .
- ميادين التربية الفنية ، ١٩٧٠ .
- التربية لمجتمعنا الاشتراكى ، ١٩٧١ .
- التربية الفنية والتحليل النفسى ، ١٩٧٣ .
- الشخصية الفنية ، ١٩٧٦ .
- الفن فى تربية الوجدان ، ١٩٨١ .
- الفن فى القرن العشرين ، ١٩٨٣ .
- التربية الفنية بين الغرب والشرق الاوسط ، ١٩٨٤ ( انجليزى وعربى ) .

**كتب طبع ونشر عالم الكتب :**

- أسرار الفن التشكيلي ، ١٩٨٠ .
- التربية الفنية والتحليل النفسى — ط ٢ ١٩٨٣ .
- قضايا التربية الفنية — ط ٢ ١٩٨٥ .
- اتجاهات فى التربية الفنية — ط ٤ ١٩٨٥ .
- العملية الابتكارية — ط ٢ ١٩٨٥ .

**جامعة قطر ( مركز البحوث ) :**

- السمات البيئية لرسوم الاطفال القطريين ١٩٨٥ .

---

El - Bassiouny, Mahmoud. «Egypt : Modern Methods and an Rncient Culture,» Art in Education : An International Perspective. Editors : Robert W. OH, AC Hurwitz, University Park and London : The Pennsylvania State University Press, 1984.

El - Bassiouny, Mahmoud. Art Education : West to Middle East. Cairo : Dar El - Maarif, 1948.



## بيانات

### عن الصور الملونة

**صور المؤلف :** تخير المؤلف احدى وثلاثين لوحة من انتاجه في انتاجه في السنوات الأخيرة في فن التصوير . ولكل من هذه الأعمال تكامله الذاتى ، ومشكلته الفريدة ، وموضوعه المميز ، ولا يخضع هذا الانتاج لدراسة فنية واحدة ، لكنه ينتمى في عمومته الى القرن العشرين ، بحريته الفكرية التى ساعدت الفنانين على خوض مداخل متعددة دون التقيد بمنهج واحد على أنه الصبح المطلق . بالحقيقة الفنية نسبية ، وتخضع لظروف الموضوع ، والخامة ، وعقلية الفنان المبدع . والصور تجمع بين تأمل الطبيعة ، وهضم انواع من التراث وبخاصة الاسلامى ، والتحدث بلغة العصر ، ومشكلاته ، بأسلوب رمزى او تجريدى . والموضوع الواحد يستمر فترة كما ظهر ذلك فى بيوت مكة ، وقبلها فى الماعز ، وحاليا فى الموضوع الاسطورى ، وفى الحمار الوحشى . والفن خبرة مستمرة ، اذا بدأت يصعب ايقانها ، فهى تاتى بنفحات من الالهام المتواصل ، ما على الفنان الا متابعته ، والسماح لعطائه بالظهور قبل ان يركب اجنحة ويطير بعيدا .

### صور المؤلف الملونة من ( ١ ) حتى ( ٣١ )

**صور التراث :-** الاشكال ٣٢ ، ٤١ حتى ٤٧ محاولات ابداعية للتعبير عن الوجه الانسابى بأساليب مختلفة ، رغم أن الوجه يتضمن سمات موضوعية ، لكن تناولها بالتعبير يدخل فى نطاق الابداع الذى يتضمن صيغة جديدة . فالشكل ٣٢ كسى برقائق الذهب ، ورسمت العينان كما رسم الحاجبان باللون الاسود . والشكل له تكامله الذاتى ، أما فى الشكل ٤١ فاللطة اقرب الى الطبيعة لكنها مأخوذة من الحس الرومانى ، باتساع العينين ، وكثافة الحاجبين والشعر . وفى شكل ٤٢ تتغير اللطة الى زاوية ٤٥ بحس اقرب للرومانسية حيث اللفة التعبيرية

لحظية . وفي شكل ٤٣ يظهر الجانب التعبيري بوضوح كما تبدو عصبية اليدين ، وميل الرأس ، وتنايا البلوزة ، والألوان المتداخلة بسحر خاص . وفي شكل ٤٣ تزداد قوة التعبير بالمساحات السوداء المحددة لتفاصيل الوجه والجسم . والعينان مغمومتان بلا تفاصيل ، والتعبير في شكل ٤٤ يفكرنا بالزجاج المعشق بالرصاص . وفي شكل ٤٥ يحمل فيضا من جراءة الألوان . فالوجه كسى بالألوان الخضراء والصفراء والحمراء والزرقاء في تدرج متناغم ، والأعين صريحة وبسيطة . في الشكل ٤٦ يتجه البحث عن سحنة بيضاوية الشكل . وتبدو الألوان محدودة لكن منغمة وفي تألف محكم . وهكذا تظهر الاضافة ، ويلوح التجديد كلما انتقلنا بأنظارنا من وجه الى آخر حتى الوجه الموضح في شكل ٤٧ ، الذي سجل ألوانا براءة ومجموعة من التحريفات الشديدة في الرقبة والجسم . ونصاعة الألوان جعلت الاضافة أكثر تميزا عن كل ما سبق .



الشكل ٣٣ نموذج من الفن الزنجي بخشونته ، وعدم تقيده بالنسب ، واهتمامه بالقوة التعبيرية المؤسسة على خطوط قوسية حادة ومتراكمة .

الشكل ٣٤ محاولة مبكرة لبابلو بيكاسو لاستلهام الحس التعبيري الزنجي في التصوير ، فجاءت هذه الصورة مبالغة في استقامة الأنف وبيضاويات الوجه والأنفين ، حتى الألوان من النوع الدرامي المكتوم . ومع ذلك فقد أعاد بيكاسو اخراج الفكرة الزنجية في قالب ابداعي جديد .

الشكلان ٣٥ ، ٣٦ تربطهما صراحة التعبير الأول نسيج قبطنى ، الوجه دائرى ، والشعر مساحات دائرية ، والأصابع صريحة . الصورة تعكس الحس التسطيحي ، وهو الحال في التعبير في شكل ٣٦ رغم التباعد الزمنى بين الاثنين . ان حس

هنرى ماتيس التعبيرى يحمل تجئيدا ، وشخصية مميزة ، ودرجة واضحة من الابداع الفريد .

الشكل ٣٧ مدخل كلاسيكى دقيق لتصوير نصفى للمرأة ق ١٩ . لكن المدخل فى شكل ٣٨ هو اعادة انعاش الأساس نفسه بمدخل جديد يتلاءم مع ق ٢٠ . فاشكال الرداء والقبعة والقفاز ، كلها عبارة عن تنظيمات ايقاعية متراكمة فيها حركة العصر وديناميكيته .

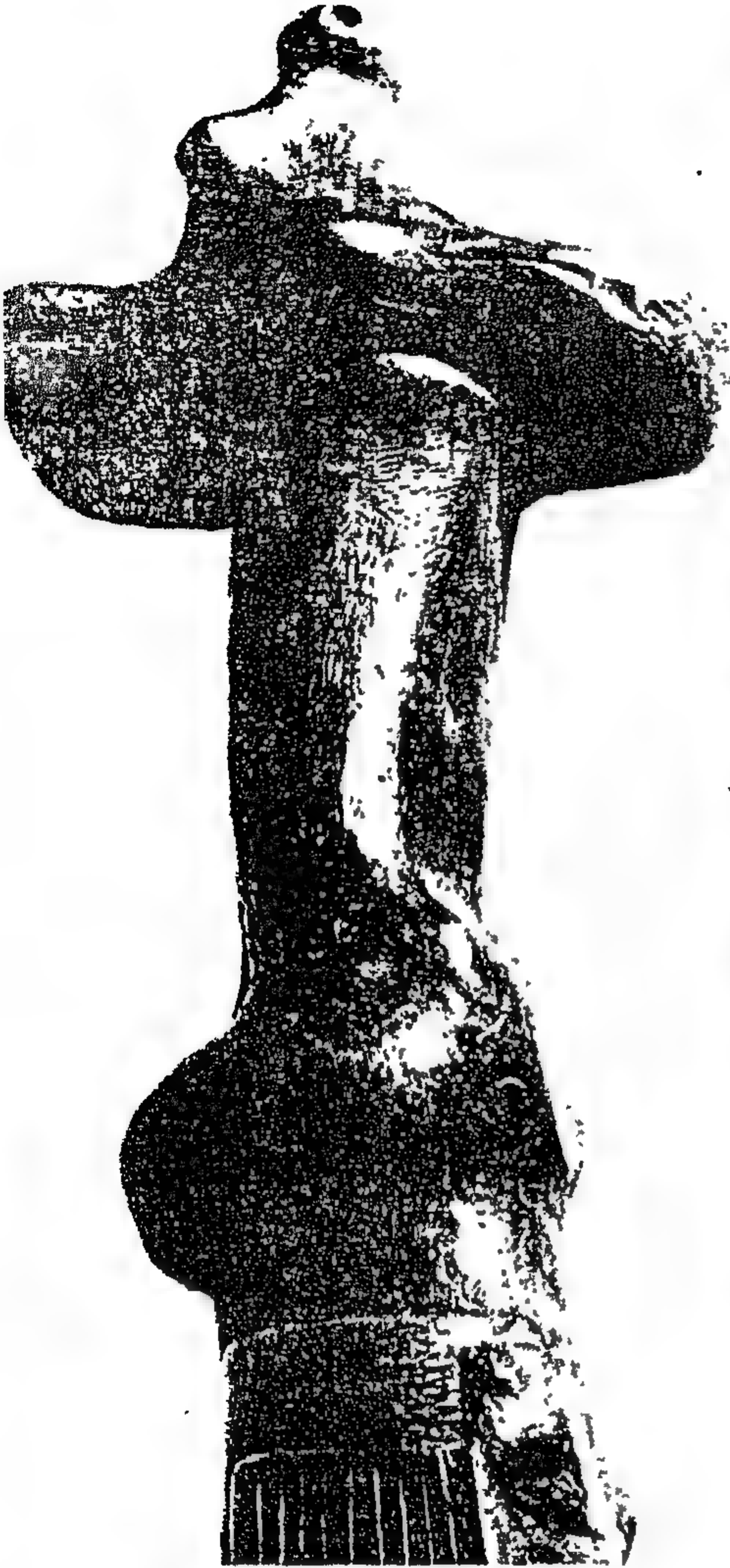
الشكلان ٣٩ ، ٤٠ تجمعهما فكرة تعدد الصور فى صورة واحدة . فقد سرد دى بوفيه فى كل مستطيل تقريبا نوعا من النشاط المميز عن غيره الوارد فى المستطيلات الأخرى ، وبحس تجريدى رمزى أعطى الاحساس بمتطلبات الحياة اليومية التى يجدها المواطن فى السوبر ماركت . ويظهر تميز المدخل حين يقارن بالشكل ٤ . حيث هناك سرد لأنشطة كثيرة لكنها سجلت فوق خطوط أرض منحنية ومتماثلة بين اليمين واليسار ، والألوان محدودة : الأسود والأبيض المائل الى الصفار بدرجات متفاوتة . لكل تعبير ذاتيته ، وفيه لمسة الابداع المميزة .



## لوحات الكتاب







٢ - هنري مور - تمثال رمزي ١٩٥٦



١ - هانز آرب - الكوبرا الخرافي ١٩٥٢

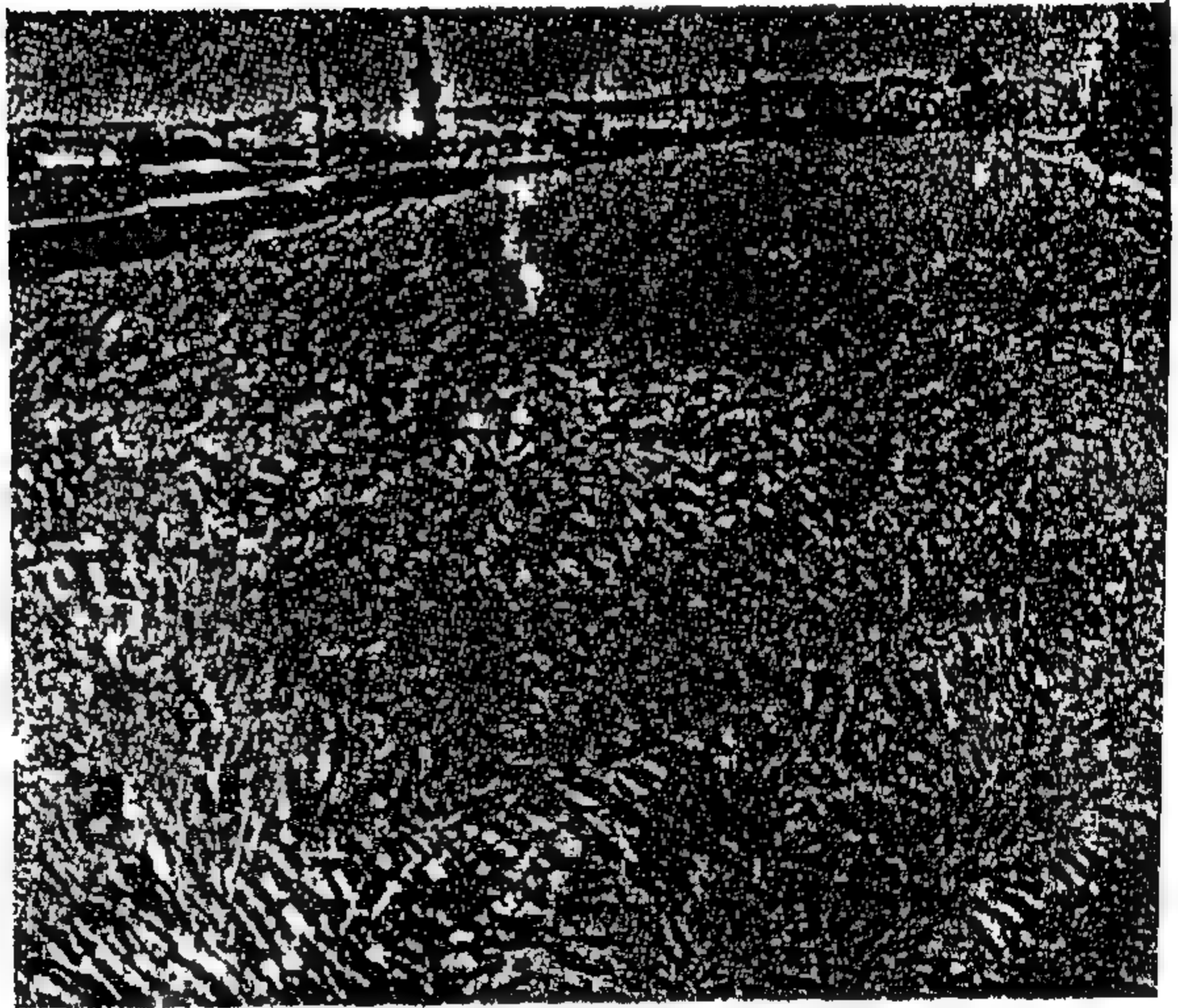
يشترك التمثالان في النزعة التجريدية ، وفي التعبير عن صفة عضوية توضح أن مصدر التعبير في كل حالة كائن حي ينبض بالحياة ، ومع ذلك فكل من آرب وهنري مور له شخصيته الابداعية المميزة ، ولا يبدو أن أحدهما يقلد الآخر .

شكل آرب أملس وبه انتقالات مضمرة ، شكل مور معقد ويبني على انتقالات متباينة .



٣ - دوفى . حقل ذرة

٤ - فان جوخ . حقل ذرة



إن هناك صلة واضحة بين الصورتين ، فدوفى مازال يردد فى صورته ...  
الصنعة التى سجلها فان جوخ ، فهل يمكن القول بأنه مبتكر ؟ فى الحقيقة إنه فى  
هذه الفترة كان فى مرحلة اكتساب عن طريق التقليد ، ولذلك فإنه لم يبلور طرازه  
الذى ظهر بشكل أكثر تبلوراً فيما بعد .





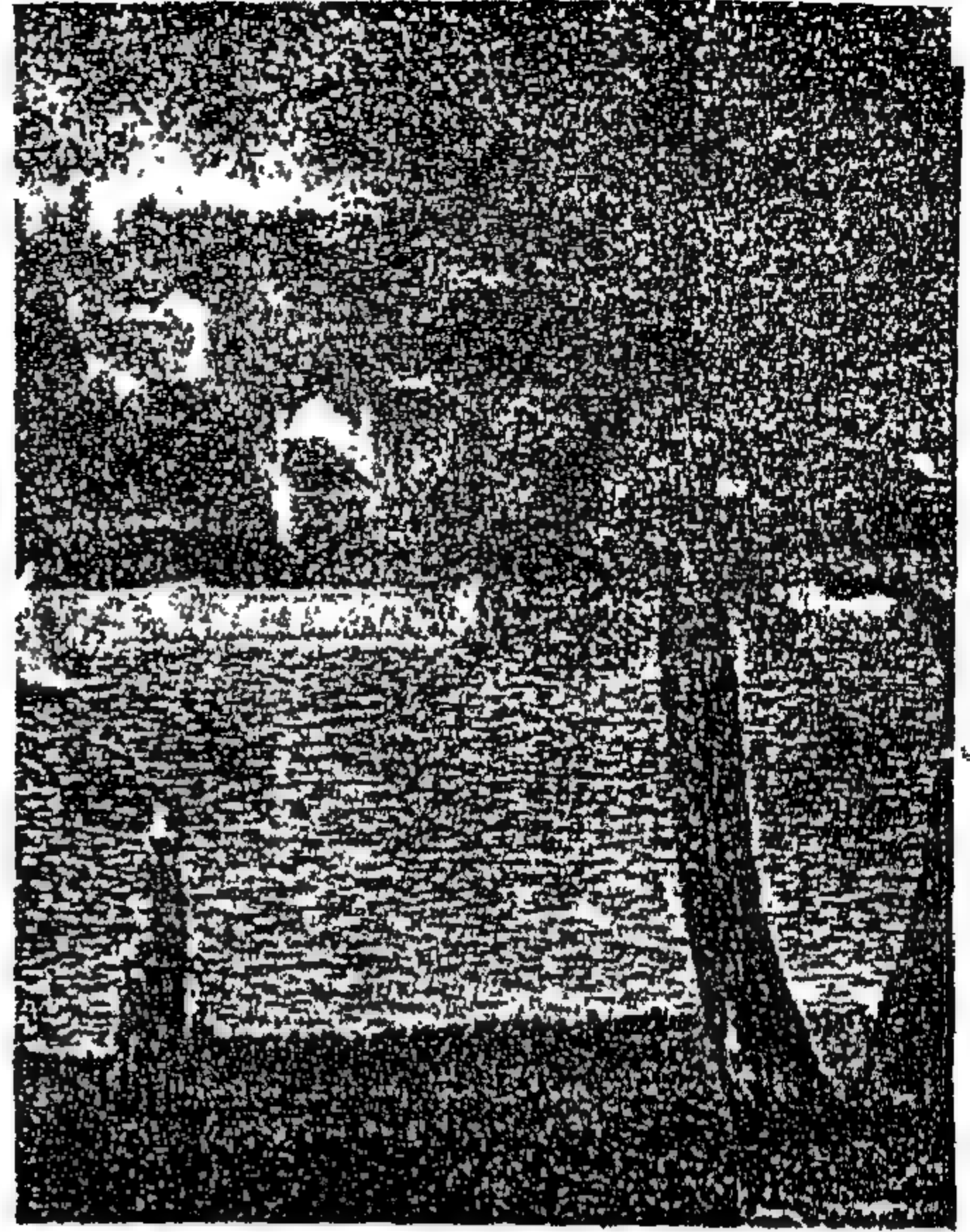
٥ - مايكل  
أنجلو - ايزاكيل -  
من سقف  
السني شابل  
الفاتيكان .



٦ - برونزينو . فرسك من كنيسة سان لورنزو - فلورنس .

إن برونزينو . لوحته يردد ما وصل إليه مايكل أنجلو . فإنتاجه لا يحمل قيمًا ابتكارية ذات طابع شخصي بقدر ما يسجل ويردد نفس النمط الذي وصل إليه مايكل أنجلو . يظهر ذلك في تجسيم العضلات ، والمبالغة في التشريح ، وتحريف الأشكال بدرجة أكثر مما هو متوقع .





٧ - سيرا - السين . ناحية كوريفوا

٨ - بيكاسو - رسم امرأة



إن بيكاسو في بداية حياته كان يدرس شخصيات من قبله من الفنانين ويتعمق في جوانب الصنعة التي برزوا فيها . وها هو يسجل صورة بالطريقة التخطيطية التي ابتدعها سيرا . هل يعتبر بيكاسو في هذه الحالة مبتكراً أم مقلداً ؟ إنه في الحقيقة مازال يدرس ولم تبرز شخصيته في هذه الفترة بالطريقة التي عهدناها فيها بعد ، أي في الفترة التكميلية ومن بعدها .



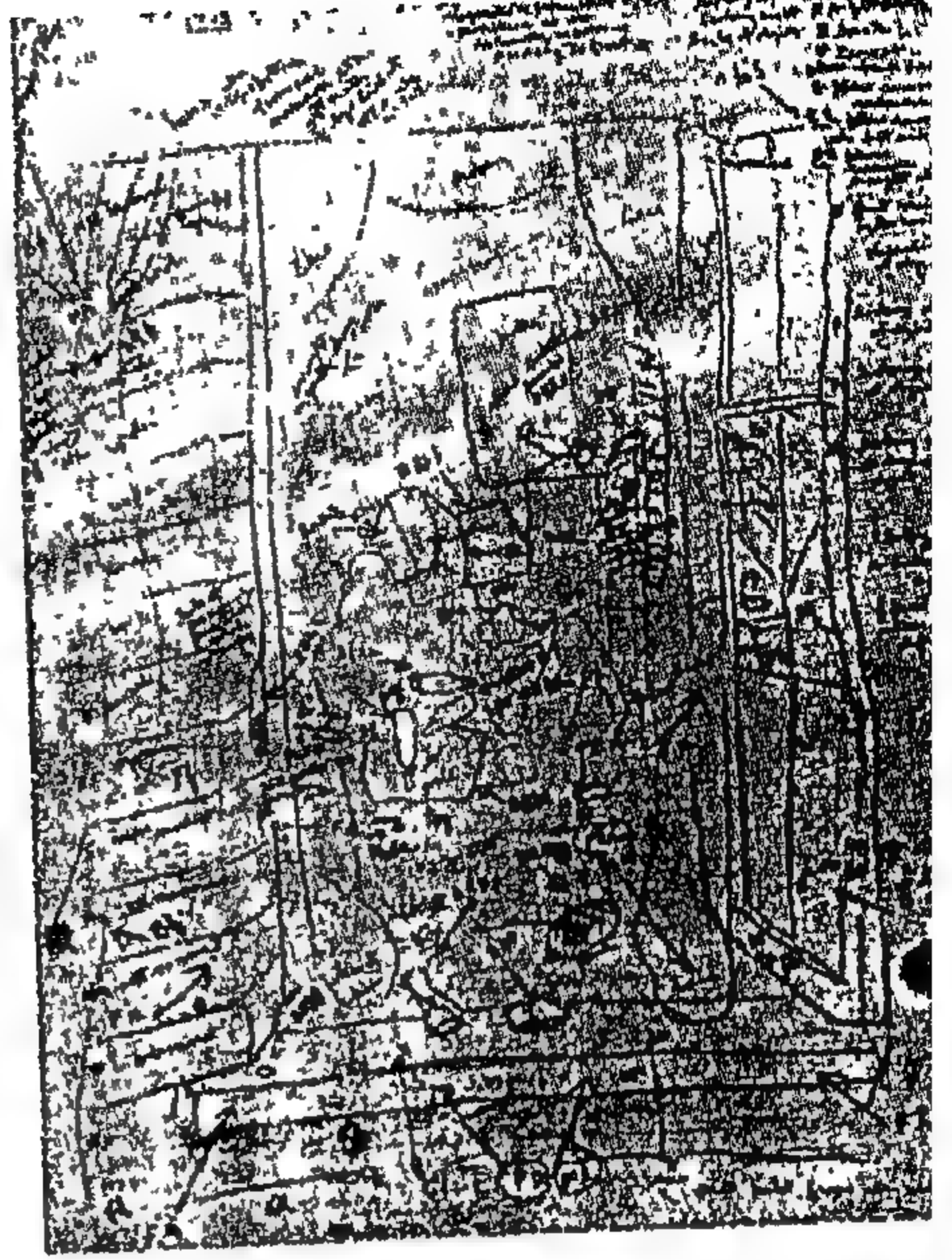


٩ - بيكاسو - الغذاء ( بعد مانيه )

١٠ - مانيه - الغذاء فوق العشب

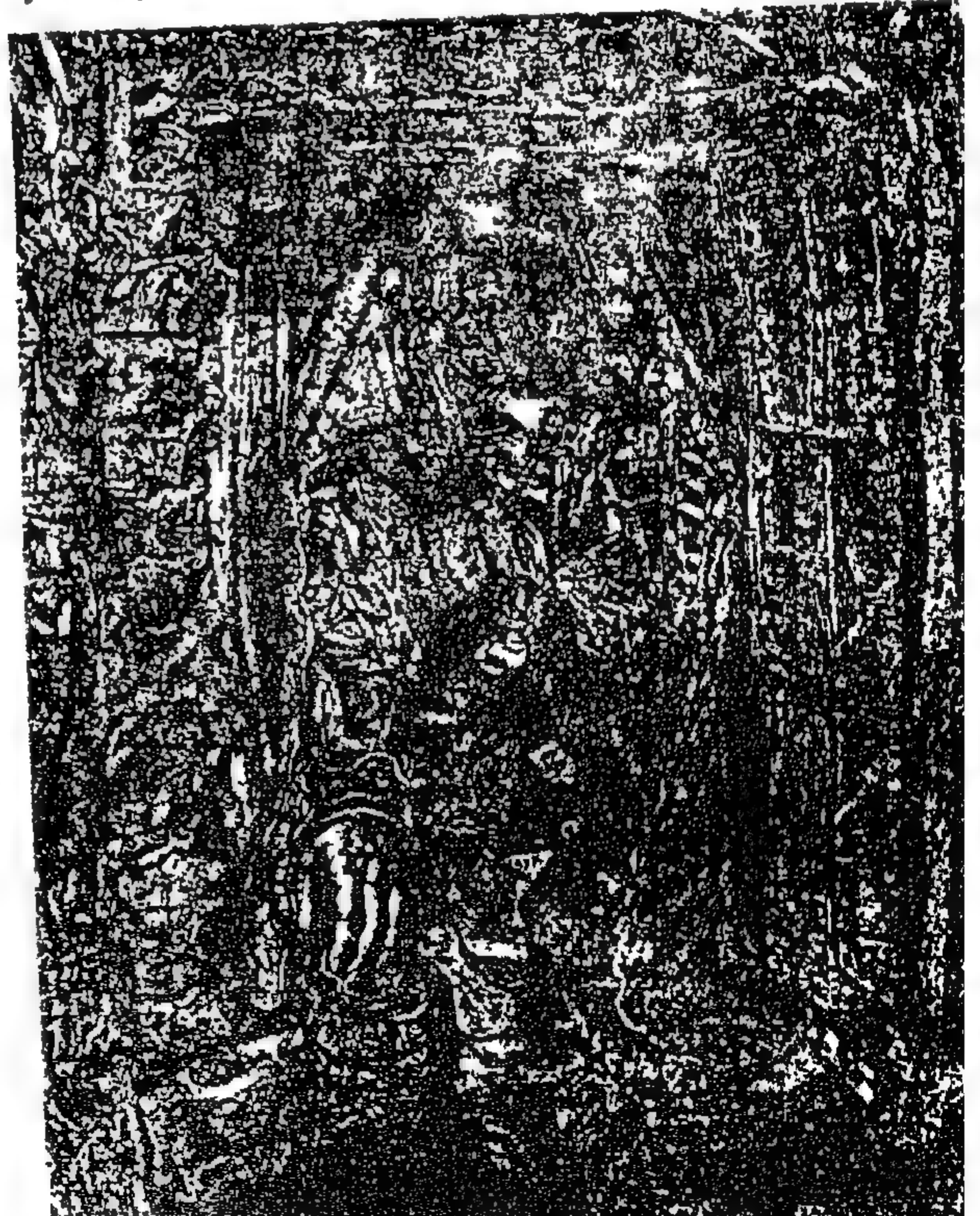


لقد قام بيكاسو بتصوير عدد من اللوحات الخطية بقلمه بعد تأمله لصورة مانيه المشهورة والموضحة في ( شكل ١٠ ) . إن بيكاسو لم يكن مقلداً أو مردداً لطراز غيره ، وإنما قد أخرج الفكرة نفسها بأسلوبه الجديد المعبر ، وهو في هذه الحالة لا شك أنه مبتكر لأن تركيب الخطوط وتنظيمها إنما يبين التكوين من وجهة النظر الحديثة التي تذكرنا بفن النيجرو .



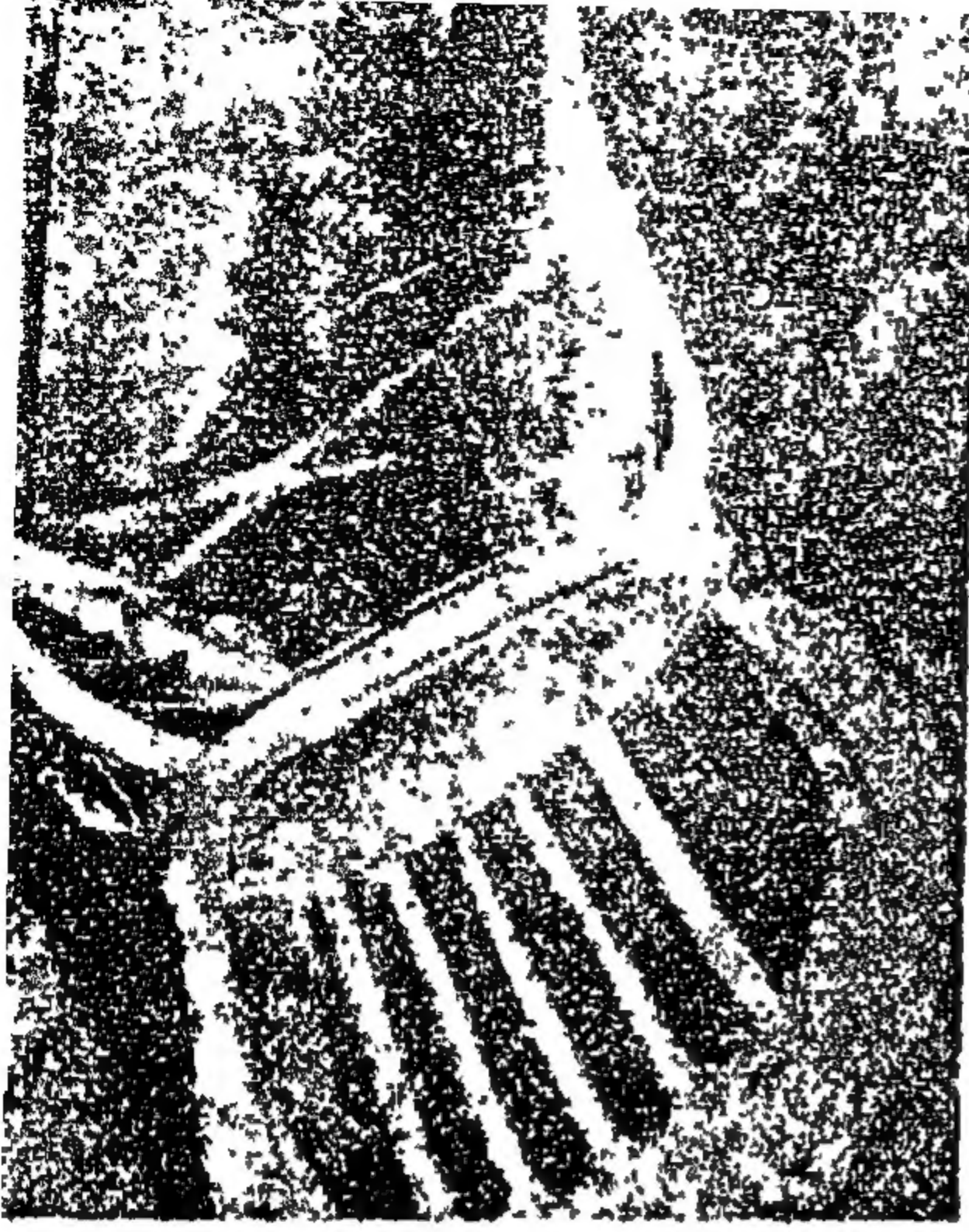
١١- إيفان أولبرايت - مصادر لوحة النافذة

١٢- إيفان أولبرايت - النافذة بعد تمامها

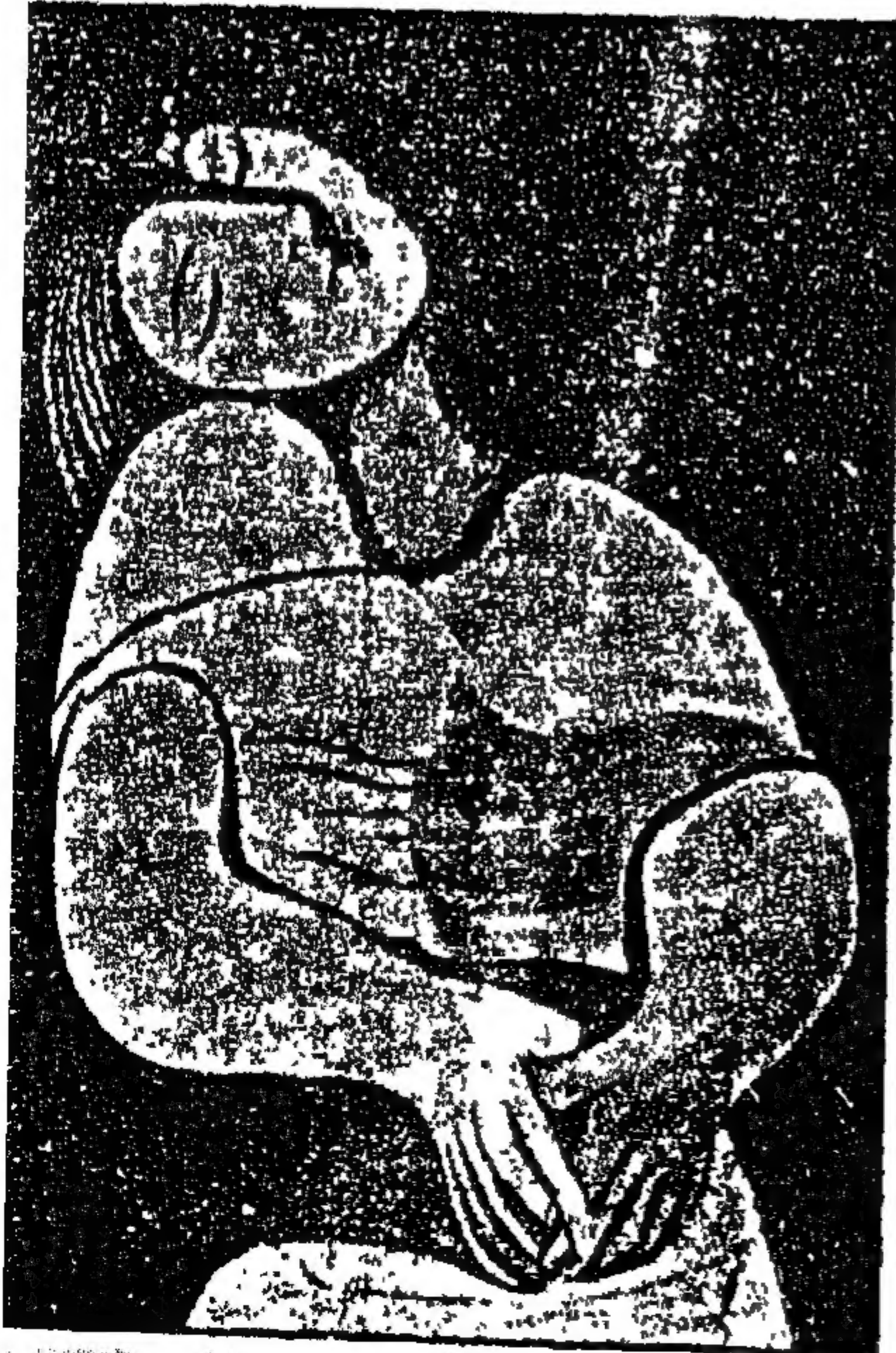


لا يحضر أولبرايت صورته على الورق ، وإنما يعد لها نموذجاً مجسماً في مرسومه . وهذا هي صورة فوتوغرافية توضح النماذج التي صنع منها أولبرايت لوحته المسماة النافذة ، وتتضمن : عش العصافير ، ونباتاً فطرياً ، ومصباحاً قديماً ، وأواني وزهريات ، وستائر مهلهلة ، وطوباً ممزجاً ، وزجاجاً محطماً . إن خياله يعمل لفترات طويلة بطريقة مميزة - تأمل اللوحة بعد تمامها .





١٣- ديكنسون - المقعد المقلوب .  
وهو يستثير الخيال بلا ريب أكثر من  
المقعد في وضع مألوف . وحينها يغير  
الفنان أوضاع الأشياء ، إنها لتوضح  
معانيها المبتكرة ، ويساعد ذلك في  
الوصول إلى ابتكارات مثيرة ومميزة  
لأن تغيير الأوضاع ييسر عملية  
التحريف التي تعتبر ضرورية في  
العملية الابتكارية .

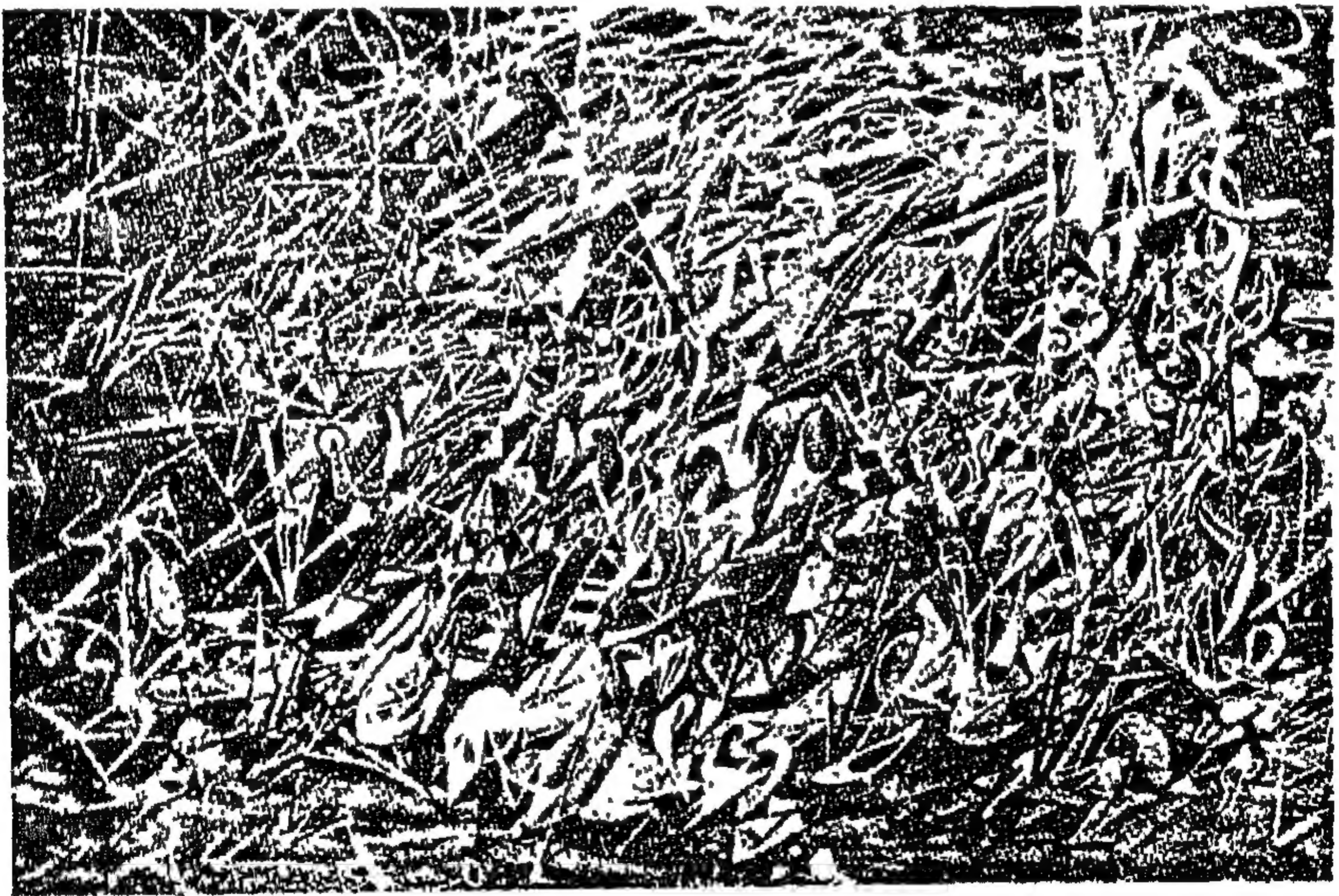


١٤- بيكاسو- امرأة مضجعة .  
ويبين هذا البرسم مدى سيطرة  
الفنان على التكوين وقدرته الخلاقة  
التي بلور فيها طرازه بشكل مميز .  
وكل المعاني المرتبطة بالاسترخاء ،  
إنما تعكسها هذه الصورة ، هذا  
بجانب ما تتصف به من جودة  
الألوان والخطوط ، وتباين  
المساحات وتنوعها .





١٥- محمود سعيد - المدينة . في هذه اللوحة - استطاع الفنان أن يعكس البيئة المصرية التي مثلها في لوحة رمزية جمع فيها بين الواقعية والتعبير . إن محمود سعيد اتقن توزيع الأضواء وأبرز تكوينه في طراز يميز شخصيته - لا شك أنه هضم أعمالا كثيرة مما نشاهده في عصر النهضة الإيطالية ، لكنه هضم كل هذه المصادر وأخرجها بطابعه الفريد .

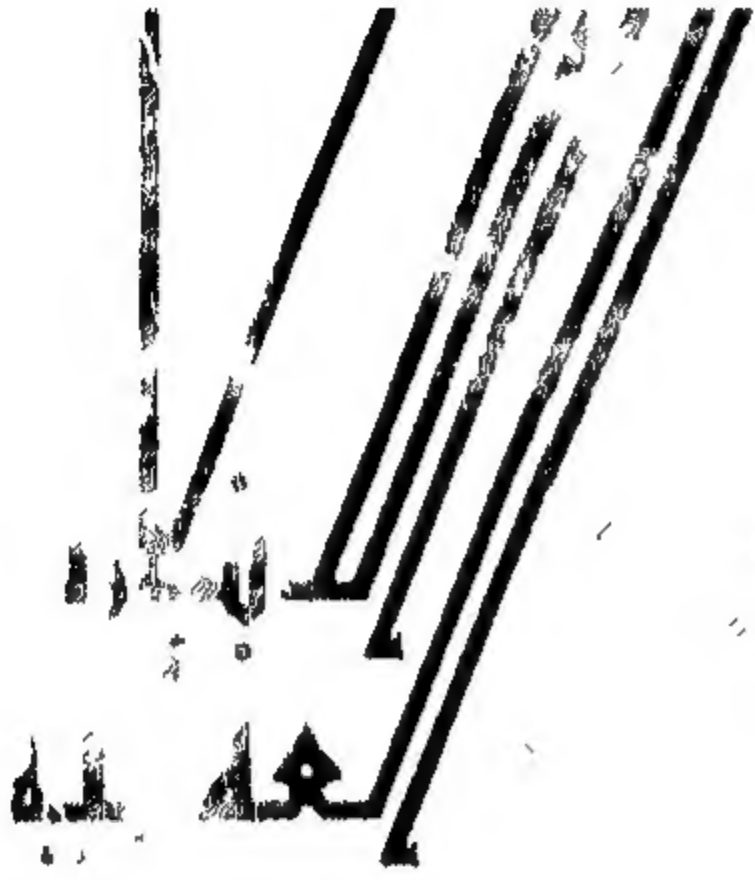


١٦- مارك توبى - الشكل يتبع الانسان . استطاع توبى في هذه الصورة أن يضع أشكاله العديدة الديناميكية التي تأخذ الرائي في شتى الاتجاهات ، تزدحم تارة وتفترق أخرى . إن توبى يمثل آخر مراحل تطور الفن الأمريكي المعاصر ولا يظهر أنه يردد غيره وإنما اشتق طرازه المميز وطابعه المثير .









ما طبيعة العملية الابتكارية التي يراوها  
الفنانون والعلماء ، من أساسها تخرج لنا  
قرائخهم ، فدهل ؟ يا حسن لعراة  
ما كشفوا ؟

إن عملية الخلق التي رتيك بالحديد ، في كل  
شيء ، ينهض على أساسها المجمع ويتطور .  
والجدة مع لفردة ، والأسئلة ، والاندماج ، ولغة  
العالمية ، وطراز الفنان ، هي بعض مقومات تلك العبد  
الابتكارية. التي يشرح الكتاب أصولها ويعرف بها .

ثم يناقش الكتاب منطوقاتها من : تحصيل ، ومادة ،  
والهام ، وصناعة ، وتهذيب ، مسألاً معني كل  
وأهميته ، وشكلها الذي تتحور منه مادة من فاده  
الابتكار في الماضي والحاضر .

يحلل الكتاب طريقة الحكم على الأعمال المستخره ،  
ويخرج التقويم من أسبابه الشخصية العارضة ، ويقدم  
مسائل موضوعية . ثم يبين الآثار التربويه المترتبة  
على ممارسة العملية الابتكارية ، ويوضح الأساليب المعية  
على تشجيع القدرات الخلاقة عند الطلاب في مختلف  
مراحل التعليم .

والكتاب لا يستغنى عنه : فنان ، أو ناقد ، أو معلم ،  
أو واهد طالب . كما يفيد في تكامل الآراء بين  
مواضع يتطالع إلى الإسهام في تكوين مجتمع مبتكر متطور ،  
يعطى مثلاً قيادياً حياً لغيره من المجتمعات .